BIANCO E NERO

ANNO III • N. 6 • GIUGNO 1939-XVII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Il 30 maggio, il Ministro della Cultura Popolare, Dino Alfieri, ha convocato a Cinecittà gli esponenti di ogni settore della cinematografia italiana: produttori, registi, scrittori, musicisti, attori, tecnici, critici cinematografici, noleggiatori, esercenti, rappresentanti del Centro Sperimentale di Cinematografia, dell'Istituto Nazionale LUCE, dell'E.N.I.C. e del Monopolio: a ciascuna categoria dei presenti, il Ministro Alfieri ha esposto particolari direttive, allo scopo di raggiungere quei fini che il Ministero si propone; favorendo nello stesso tempo l'attività cinematografica con una serie di provvedimenti, alcuni dei quali già in atto.

Questa riunione, cui altre ne seguiranno, come ha dichiarato il Ministro è servita a stabilire quei contatti tra il Ministero e gli esponenti del cinema, necessari non perchè lo Stato intenda sostituirsi agli organismi produttivi, ma perchè la produzione possa vantaggiosamente valersi delle direttive superiori il cui fine è quello di migliorare in ogni senso il cinema italiano portandolo ad un più alto livello artistico e industriale.

L'opera del Ministero sarà, quindi, opera di coordinamento, di controllo, di assistenza a tutti i fini vantaggiosa. A tale riguardo il Ministro, in una chiara rassegna, si è soffermato a considerare tutte le fasi della produzione, stabilendo anzitutto come siano necessari, per ogni fase, una accuratissima preparazione e un alto senso di responsabilità. Ha specialmente insistito sul primo punto della elaborazione di un film, e cioè sulla scelta del soggetto e la successiva sceneggiatura. Soggetto e sceneggiatura sono, infatti, due momenti di estrema importanza nel film. Come, di solito, una casa produttrice intende questi due momenti?

Il Ministro Alfieri ha constatato che, fino ad oggi, la produzione italiana non ha dato tutta la dovuta importanza alla scelta del soggetto ed alla successiva elaborazione in sceneggiatura. Spesso è accaduto, infatti, che la scelta non è avvenuta in corrispondenza alle possibilità della casa produttrice, ma affrettatamente, senza una oculata ricerca: ricerca cui, secondo gli intendimenti del Ministro, dovrebbero stabilmente e con metodo dedicarsi gruppi di persone competenti costituenti quelle sezioni soggetti e sceneggiature che non dovrebbero mancare nelle rispettive case produttrici.

A confermare la importanza che il Ministro attribuisce a questa fase preparatoria nella realizzazione di un film, egli ha annunciato che il Ministero bandisce un concorso con premio di centomila lire per un soggetto sceneggiato e, quindi, completo in ogni sua parte, nella distribuzione in quadri e nel dialogo.

Per quanto riguarda la fase di realizzazione del film, il Ministro ha osservato che quanto più accurata è la preparazione tanto più la realizzazione si avvantaggerà, evitando perdite di tempo e, quindi, di denaro, dissidi e spreco di energie durante la lavorazione. Circa la regìa, occorre evitare ogni forma di assolutismo per cui il regista si ritenga autorizzato a intervenire sulla sceneggiatura, non per apportarvi il suo contributo ma per modificarla arbitrariamente quando ormai ogni modificazione venga a disturbare l'ordine e l'armonia mentre il film è nella fase esecutiva.

A questa fase partecipano anche gli attori: elementi indispensabili per una cinematografia che richiede l'adesione del pubblico. Gli attori non dovrebbero, quindi, intendere l'espressione divismo come un indirizzo da dare alla loro vita privata: il divismo deve considerarsi piuttosto come un fenomeno attraverso il quale, inteso nel senso migliore, è possibile far conoscere al pubblico attori e attrici i quali debbono corrispondere al loro successo con assoluto senso di disciplina e con una sempre migliore adeguata preparazione dei loro mezzi espressivi.

Durante la lavorazione di un film debbono regnare l'accordo tra le varie persone che vi prendono parte, il senso della responsabilità artistica e il rispetto reciproco; deve sussistere, quindi, un'atmosfera di

prestigio e di dignità basata sulla collaborazione. Su questo fatto ha insistito particolarmente il Ministro, affermando come ogni film sia il risultato di uno sforzo compiuto in comune cui ciascuno deve partecipare con coscienza secondo i propri compiti.

Alla produzione — ha soggiunto il Ministro — può giovare alquanto il Centro Sperimentale di Cinematografia, dove attualmente ogni settore del cinema, in teoria e in pratica, viene adeguatamente trattato. A questo scopo, il Centro Sperimentale di Cinematografia risponderà sempre meglio nella nuova sede che sta sorgendo di fronte a Cinecittà e che, dall'ottobre prossimo, sarà messa in condizione di funzionare. Provvisto di un impianto tecnico considerevole, di due teatri di posa e della corrispondente attrezzatura, il Centro non sarà, quindi, soltanto una scuola che forma attori ben preparati e coscienti, tecnici, registi e scenaristi, ma anche un vero e proprio banco di prova per quegli esperimenti che i produttori intendessero fare in ogni campo tecnico e artistico del cinematografo.

Le parole del Ministro Alfieri sono giunte a proposito ed hanno tempestivamente indicato la buona strada. La preparazione dei prossimi film dovrà perciò avvenire nel clima tanto efficacemente illustrato. Ora, a tale clima ogni elemento che concorre alla produzione e specie i produttori, cui il Ministro si è rivolto con particolare benevolenza, deve rendersi partecipe. L'adesione del Ministero della Cultura Popolare in una forma di così tangibile interessamento non può che essere sentita da ogni categoria di esponenti del cinema come una direttiva verso la coscienza della responsabilità.

Alla diffusione dei buoni film servirà il noleggio prima, l'esercizio poi: anche questi due settori del cinema sono stati esaminati dal Ministro, il quale ha annunciato come entro un breve periodo di tempo nuove sale cinematografiche saranno aperte in quei comuni che attualmente ne sono privi. A indirizzare il pubblico verso il buon cinema varrà anche la critica cui il Ministro si è compiaciuto di rivolgere parole di elogio, indicando nel contempo i principî cui deve ispirarsi: col sostenere presso il pubblico quei buoni film sorti in quel clima di collaborazione di cui s'è detto.

A noi, in questa sede, preme rilevare in particolar modo quanto il Ministro ha detto sulla disciplina e sul metodo di lavoro con precipuo riferimento alla preparazione del film. Il Ministro, con semplici ma profonde parole, ha toccato la sostanza estetica del problema: il film è opera di collaborazione e, quindi, il frutto di una comunità di intenti e di un armonico complesso di sensibilità che ne fanno l'espressione della più popolare tra le arti: il cinema.

Su questi problemi di collaborazione, di preparazione e di metodo di lavoro, che hanno già fornito materia alle trattazioni di questa rivista, ci proponiamo di insistere con successivi articoli e con esemplificazioni, con quel senso di cameratismo nel lavoro cui il Ministro ha accennato.

BIANCO E NERO

La musica nel film

I rapporti che intercedono tra la musica ed il film non sono puramente occasionali nè si limitano a puri e semplici contatti nati dalla necessità di dar vita e forma sensitiva alle immagini proiettate sullo schermo.

Per giungere alla formulazione di una supremazia della musica sul film o del film sulla musica, o prima di poter affermare — il che è lo stesso — se la musica è *nel film* o *per il film*, bisogna stabilire la natura di tali rapporti.

Il cinema è filologicamente una tecnica delle immagini in movimento; nelle manifestazioni di ordine spirituale ed intellettivo dell'uomo, il cinema rappresenta un mezzo espressivo autonomo: esso è, in altri termini una forma d'arte. E come tale non solo possiede un'unità formale, limitata alle poche formule realizzative e pratiche, ma ha soprattutto una unità degna di contenuto e di espressione.

Partendo da tale presupposto, oggi universalmente accettato, che il film è manifestazione d'arte, e quindi non sezionabile in elementi singoli componenti, dobbiamo considerare lo spettacolo cinematografico nella sua interezza.

L'opera d'arte non può scomporsi nelle sue parti; il *Mosè* di Michelangelo, la *Gioconda* di Leonardo od una qualsiasi opera artistica non può essere scissa in frammenti e non si può poi ritrovare in ciascuno di essi la quota parte di valore, di arte o di espansione che gli spetta in considerazione della sua grandezza. Non è possibile, per esempio, in un quadro distinguere tra disegno e pittura.

Nel film, opera compiuta, la musica non è al di fuori dei valori espressivi, ma concorre potentemente a creare quell'unità che non è rappresentata solo dal ritmo — di note e di montaggio — o dall'armonica fusione dei componenti — immagine e commento — ma che risiede soprattutto in quell'intimo legame tra facoltà visive ed uditive dell'uomo a mezzo del quale lo spettacolo cinematografico non si esprime

per coesistenza di immagini e di note, ma solo per unità di rapporti. Non possiamo, quindi, parlare di supremazia o di soggezione della musica nel film, ma dobbiamo piuttosto ritenere che la musica, al pari dell'inquadratura, del montaggio, della recitazione degli attori e della tecnica dell'illuminazione, sia uno dei componenti dell'opera completa (*).

Il nesso che vincola in unità formale e contenutistica questi valori singoli risiede nella felice scelta dei rapporti che devono intercedere tra di essi.

In un'opera architettonica, anche semplice, come ad esempio una colonna, la forma artistica non è limitata alla sua struttura materiale nè alla levigatezza della sua superficie, nè tanto meno alla sagoma esterna; ma è soprattutto legata ai rapporti tra le sue dimensioni e quelle del capitello e dell'architrave sovrastante, rapporti che non possono essere arbitrari.

L'architettura ellenica, che fu la più perfetta e completa delle architetture di tutti i tempi e di tutte le civiltà, è completamente basata su canoni che legano con rapporti fissi e costantemente adottati da tutti gli artisti dell'epoca, le grandezze delle varie parti.

Analogamente, nel film non possiamo attribuire il valore dell'opera d'arte all'una o all'altra delle parti componenti, alla musica perchè da sola è già forma d'arte compiuta, od al montaggio perchè crea rapporti estetici nelle sequenze delle scene, all'inquadratura perchè, con la scelta appropriata del punto di vista, può dare risalto all'immagine, od infine alla recitazione degli attori perchè può raggiungere un'emotività spettacolare assai intensa: nè possiamo nel cinema trascurare la stessa forza espressiva con l'esaltazione di uno degli altri fattori; il cinema come opera d'arte, al pari di tutte le arti, è dato dalla composizione armonica delle sue arti, e cioè dall'esistenza di un ritmo che non sia solo dei componenti ma che domini con egual forza e con la stessa misura tutta l'opera.

Spostando più naturalmente il problema della supremazia o soggezione della musica nel film solo rispetto al parlato si viene ad investire la concezione generale dell'arte cinematografica.

Questo problema nasce con l'avvento del sonoro il quale, sostanzialmente, nei confronti della musica, non fa altro che trasportare l'or-

---

(*) E quindi non in superiorità sull'immagine, come erroneamente è stato riferito da alcuni frettolosi cronisti che hanno erroneamente interpretato una nota del « Corriere della Sera » intorno a questa relazione tenuta al Congresso di Musica di Firenze.

chestra sulla pista sonora della pellicola, rendendo inalterabile il commento nei rapporti della scena proiettata e creando pertanto migliori condizioni di rendimento nei riguardi della fusione armonica fra suoni e immagini. Ma la meccanizzazione del suono portò altresì l'aggiunta del dialogo e, quindi, di un nuovo fattore che non può più essere ignorato nelle considerazioni che si riferiscono al cinematografo.

Se consideriamo la colonna sonora indipendentemente dall'immagine è fuor di dubbio che la musica ed il parlato possono coesistere. Io sono decisamente contrario alla supremazia del dialogo nel film, come comunemente viene impiegato; se in una trama cinematografica diamo il predominio assoluto alla parola, il cinema diviene una comunissima commedia, più o meno divertente o spettacolare, forse meno efficace e certamente meno espressiva che se fosse recitata nel suo ambiente naturale: sul palcoscenico. Il cinema si riduce ad una speculazione commerciale od industriale che esula totalmente dal concetto contenutistico ed artistico che è nella sua essenza.

La colonna sonora può essere con semplice dialogo o può portare mischiato il parlato con musiche che servano di sottofondo, di commento, di riempitivo degli spazi vuoti: questo è sempre problema di natura non artistica; si può ancora parlare di rapporti tra musica e parlato, di quanto debbano prevalere l'uno sull'altro questi due elementi o come debbano essere fusi nei rapporti della scena, ma resterà sempre per me una sostanziale impossibilità di fare del cinema, pura forma d'arte, aggiungendo all'immagine rappresentata il fattore dialogo.

Volendo fare un'astrazione di natura matematica, potremo dire che la musica e l'immagine sono bidimensionali e che il parlato, appunto per il carattere realistico da esso apportato, è tridimensionale.

Per fondere nel film elementi di natura tanto diversa è necessario che sia possibile un avvicinamento delle loro dimensioni: che nasca, cioè, quella condizione geometrica per cui entità diverse assumono aspetto simile.

Questa fusione ideale si può quindi raggiungere per la musica e per l'immagine; anzi, deve essere raggiunta se si vuole ottenere il massimo delle possibilità espressive del cinema, mentre invece è impossibile tra il parlato e l'immagine. Lo stesso problema si ripropone per i rumori, quando siano impiegati con piatto realismo.

Allora, e solo in questi casi, ha senso parlare di supremazia dell'un elemento sull'altro; il predominio del dialogo toglie completamente valore all'immagine e si ottiene per risultato una semplice commedia

cinematografata: il predominio dell'immagine sul parlato toglie a questo ogni suo valore intrinseco; la parola rimane come una semplice didascalia illustrativa e chiarificatrice, un commento necessario per raggiungere nel racconto cinematografico quella fluidità di passaggi di tempo e di spazio che caratterizzano il cinema.

Volendo fare una divisione nei generi cinematografici si può dire che esista un film parlato ed un film cinematografico; queste due concezioni sono in un certo senso rispettivamente simili a film a carattere commerciale e film opera d'arte, senza volere con ciò negare che il film opera d'arte possa essere commerciale e spesso assai più redditizio dell'altro.

La parola ha provocato nel cinema un processo involutivo dell'immagine; riportando la macchina da presa dall'aria aperta alla polvere dei teatri di posa, tra la cartapesta ed i praticabili, ha fatto nascere un genere ibrido che non è più nè teatro nè cinema. Quelle commediole cinematografiche basate esclusivamente sull'abilità degli attori, l'arguzia del dialogo e una certa virtuosità fotografica, nel qual genere gli americani hanno raggiunto la massima perfezione, segnano forse la crisi del teatro, ma non hanno certamente contribuito a far continuare la tradizione artistica del cinema muto; anzi, si può dire che rappresentano anche la crisi del cinematografo. La parola, ristabilendo quei valori di spazio e di tempo che il cinema aveva infranti con la sua formidabile legge poetica, ha fatto perdere gran parte del suo valore estetico al montaggio, al ritmo delle sequenze ed alla stessa recitazione degli attori.

Il solo impiego della parola, che può ancora conservare un motivo di natura trascendentale e che è, quindi, capace di far permanere nel cinema l'idealità di contenuto, è quello asincrono. Per riportare degli esempi caratteristici, ricordiamo che il sincronismo segna il rapporto diretto tra immagine e suono: un uomo cammina: si sente il rumore dei suoi passi; si vede una donna che muove le labbra: si sentono le sue parole. L'asincronismo, invece, stabilisce questo rapporto tra suono e immagine solo idealmente e non nella realtà vista o sentita. Una donna sta piangendo: si ode il rumore di una goccia d'acqua che cade in un secchio; si vede il secchio entro il quale cadono goccie d'acqua: si ode il singhiozzo della donna.

La musica, nel suo connubio profondo con la immagine, ha solo dei rapporti di natura ideale; sia essa sincrona alla scena, — di cui ne commenta a varie riprese gli aspetti più salienti, come spesso è usata,

per ricordare solo un esempio come nella scena dell'omicidio nel film *Quai des brumes*, che è commentata da un coro mistico di voci bianche in netto contrasto con la veemenza rude della scena stessa, la musica non introduce nell'immagine fattori perturbanti, ma armonizza piuttosto su un piano profondamente intimo e soggettivo, l'azione col ritmo delle note, il movimento delle immagini con la successione delle melodie sonore.

Per queste ragioni la supremazia della musica nella colonna sonora contribuirà a far tornare il film alle sue origini di autonomo linguaggio artistico.

LUIGI CHIARINI

Il costume popolare ed il cinema

Il cinematografo, strumento di cultura e di educazione, dovrebbe mantenere vivo nelle masse il gusto per le nostre tradizioni e per i nostri bellissimi costumi popolari, rivelazione di spontanea genialità artistica del popolo e nel tempo stesso documentazione della mirabile unità del sentimento nazionale. Perchè il costume popolare non è quella più o meno complicata combinazione di capriccio e di realtà come ad esempio il solito figurino sorrentino, ideato da un barbiere del luogo, che cartelloni pubblicitarii e vecchi film hanno divulgato, ma è frutto di tradizioni storiche e rievocazione di un mondo e di una vita passata.

Nella infinita varietà dei nostri vestiti popolari vi è molto da scegliere per apportare un notevole contributo di colore prettamente italiano, alla caratterizzazione di un ambiente, senza dover ricorrere ai soliti costumi ungheresi, tirolesi e spagnoli. Non sono forse ambienti e quadri più pittoreschi quelli della mietitura in Toscana ove le nostre contadine sfoggiano i loro abiti belli, semplici ed eleganti, il volto ombreggiato dall'ampio cappello di paglia rallegrato da nastri e fiori e lo spettacolo che offrono gli ubertosi campi della Valtellina, della Campania, dell'Umbria e tanti altri quando tra i robusti falciatori, le floride, bionde o brune lavoratrici mettono toni di sanità e di grazia coi loro policromi abbigliamenti? Il costume valsesiano, il Carnico e tutti quelli che rispondono alle necessità dell'esistenza alpina, vivaci nei colori, fantasiosi, graziosi e svelti persino nelle speciali ghette, che ornano di verde, di rosso di giallo e di azzurro i minuscoli piedi, di cui sono molto superbe le belle montanare, non sono forse un po' come il simbolo stesso della montagna?

Grande quantità di motivi, di spunti, di particolari e di stile i costumi popolari possono offrire alla realizzazione di un film. Miniera inesauribile perchè la materia che se ne trae è spontaneamente creata dal gusto squisito del popolo e dalla sua sensibilità. Essi possono costi-

tuire un non indifferente apporto alla conoscenza dell'Italia, della sua razza e delle sue tendenze spirituali, e possono rivelare in modo inaspettato la sua unità etnica. Infatti notiamo le medesime caratteristiche nel costume di Dignano d'Istria, in quello dell'Abruzzo, del Lazio, della Liguria, della Campania allo stesso modo che si riscontrano simili espressioni nel linguaggio popolare. L'ampio pastrano del pescatore cagliaritano, ancora oggi portato da qualche vecchio, caratteristico per il taglio primitivo per quanto elegante e razionale, in grossa lana marrone, ornato di ricami, munito di cappuccio foderato a colori vistosi, lo ritroviamo con la stessa linea e gli stessi elementi decorativi, se pure con tinte diverse, man mano che veniamo su dalla costa, sfiorando la Sicilia, la Puglia, la Romagna, fino a Chioggia e in Dalmazia.

Così il copricapo delle popolane di Rio Maggiore assomiglia a quello laziale, ricamato con elementi originarii delle antiche tovaglie abbruzzesi e Molisane. Il berrettone razionale copricapo mediterraneo e marinaro per eccellenza accomuna come alcuni elementi dialettali la Riviera Ligure a Capri, alla Sardegna, all'Istria, all'Egeo. Il cappello di feltro della contadina di Grosio, in Valtellina, e di tante località piemontesi, ben somiglia a quello delle campagnole benestanti dei dintorni di Bressanone e si raccorda alla zona atesina. Le pettinature, fatte con intrecci di capelli e di nastri di alcuni paesi Liguri, formano motivi che si ripetono nelle acconciature pugliesi, venete, abruzzesi, lombarde, sarde e transadriatiche.

Caratteri fondamentali e comuni hanno tra di loro il costume dei « firlinfeu », dei « fregamusoni » lombardi e quello degli « sminfaroli » romaneschi, dei « sonini » e dei « pippolesi » toscani, degli ocarinisti di Budrio, dei canterini romagnoli ed infine di quelli siciliani. Il costume della Corsica si accosta al vestire paesano della Toscana con la predilezione per i colori scuri di alcune zone della Lunigiana, della Versilia, e nella forma, negli accessori e nel modo di portare l'abito richiama molto la costa ligure e le sue caratteristiche industrie. Così come ad esempio, l'uso delle zucche come recipienti, rammenta quello dei pesciaioli toscani e le incisioni sulle medesime si collegano a quelle dei corni sardi e ad altre prettamente mediterranee dei pastori meridionali.

La « faldetta » delle donne maltesi è certamente una derivazione del manto siciliano e dello « zendado » veneziano, e dello stesso tipo veneto sono la tessitura ed i disegni delle stoffe. Gli abiti maschili e femminili delle Isole Egee ci ricollegano alla Sardegna ed a Venezia.

L'insieme del costume di Piana dei Greci e della Sicilia composto di una lunga, ricca gonna, quasi sempre di seta frusciante, ornata da stupendi ricami da un grembiule di finissima trina nera (un tempo di semplice seta), è completato dalla caratteristica mantellina di seta celeste o bianca ornata di oro riunisce in sè i toni vivaci del vestire Albanese mentre nella linea è comune a tutto il costume della penisola, e questa mantellina italo-albanese ha i suoi simili a Stampalia. Infine le candide ammantature della Cirenaica e della Libia, rievocano le pieghe della toga romana.

Come si vede, attraverso uno studio del costume e dei suoi elementi di carattere storico ed etnico, di cui taluni, comuni anche nelle molteplici varietà di forme esteriori, si giunge alla constatazione dell'unità del popolo italiano dalle Alpi alle isole, da Nizza a Malta, dalla Corsica alla Dalmazia e anche oltre, per le vie del Levante che furono nostre e che ne serbano le tracce.

Da queste brevi note si può ben vedere quanto sia errato il sistema di taluni produttori cinematografici, di non considerare parimenti importante il costume popolare come quello storico. Essi hanno lo stesso rilievo, partono dalla stessa fonte e seguono le medesime evoluzioni. Oggi che il costume popolare, per necessità di vita, è rapidamente quasi scomparso, rivive come documento. Non è più vita ma storia, e ben lo sa chi a costo di grandi sacrifici, con passione di artista e di italiana, per varii anni ha percorso tutta la penisola alla ricerca dei vecchi vestiti, che a volte ha ritrovato, ma riuscendo egualmente a documentare tutti completandoli sulla scorta di tradizioni orali e disegni rudimentali.

Intorno alla metà dell'ottocento e in talune zone fino ai primissimi del novecento il costume popolare era di uso corrente, mutamenti di ordine politico ed economico fin dal 1870 lo fecero in parte scomparire o lo modificarono adattandolo ai nuovi tempi.

Interesse etnografico oltre che scientifico ed artistico, crea lo studio delle trasformazioni del nostro costume popolare, chè con le sue varietà rivela influenze religiose, geografiche, climatiche, topografiche, caratteristiche di produzioni tessili, agricole ed industriali, avanzi d'immigrazioni e di dominazioni. Per esempio in Piemonte, lungo tutta la linea delle Alpi Cozie e delle Graie e in molte località del meridione, si nota sempre un medesimo tipo di gioiello: è questo il più significativo documento etnografico, tra i tanti altri che offre la zona, a chi voglia ricostruire a grandi tratti la storia di quella regione.

In generale nel costume piemontese e veneto si trovano chiare le tracce del vestire e dell'ornamento medioevale, cinquecentesco, oltre che le caratteristiche, specie nell'abito del contadino piemontese, della moda del secolo decimottavo. Il settecento pure appare sovente nel Piemonte e così lo ravvisiamo nell'antiche fogge dei grembiuli e degli scialli di Vercelli, nelle cuffie delle Valli di Lanzo, nel velo delle spose di Moretta, ecc. Caratteri settecenteschi ritroviamo nell'abbigliamento dei carrettieri canavesi che portavano il tricorno, il codino ed il panciotto rosso coperto dall'ampio pastrano scuro ed il fazzoletto legato sotto il cappello. Seicentesco è il costume dell'antico Delfinato per la linea arcaica della cuffia, ornata di merletto di produzione locale e per il taglio della veste. Influenze religiose segnarono impronte di austerità monacale nella linea e negli elementi del costume ancora portato dalle donne di Gallo (Molise), adottato come voto per lo scampato pericolo della popolazione di essere inghiottita da una immensa voragine, apertasi molti anni fa nel centro del paese.

In tutta la letteratura del secolo scorso, in cui si ricorda Genova, si parla dell'originale cappello che le popolane pongono su di una rete rossa o nera che serra i capelli terminata da fiocchi di spagnoleggiante ricordo. Questo curioso cappellino sarzanese e spezzino, oggi ultimo grido della moda, cappellino che esaltò Dickens e De Musset cantò descrivendo l'abbigliamento di Sarzana, è un allegro insieme di elementi arcaici originali ed unici in tutta la rassegna del nostro costume.

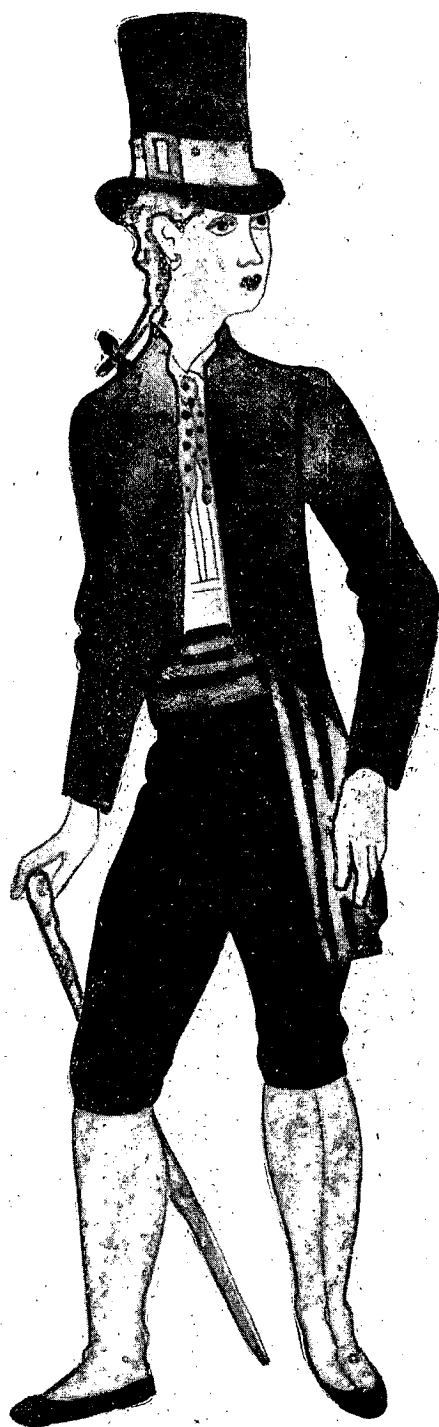
Le pettinature delle donne lombarde rammentano acconciature che si osservano in ritratti di dame sforzesche od estensi; il « balteo » atesino è avanzo della borsetta medievale delle Cunegonde, dei Trovatori, di Madonna Laura e di Eleonora. Prettamente di epoca sono i costumi dell'Italia centrale, ma per ritrovarli bisogna riportarsi ai primi dell'ottocento, nonostante che nella regione prevalga tuttora il vestire paesano. Attraverso le stampe delle grandi collezioni granducali si possono ricostruire i costumi artigianali di quell'artigianato speciale di cui la Toscana abbondò sempre. Elementi bizantini medievali, cinquecenteschi, seicenteschi e settecenteschi sono evidenti nei più belli abiti dell'Abruzzo, del Molise, dell'Irpinia e della Calabria. Traccie della prima storia mediterranea si trovano in Sardegna nei costumi di Desulo e della Barbagia; come l'usanza dei pastori di Tresnuraghes che portano i capelli lunghi e poi raccolti in trecce, usanza che si riscontra negli idoletti arcaici di tipo fenicio.

Grande quantità di motivi e di particolari per interpretazioni geniali agli artisti che creano la moda, offrono i costumi popolari; e da essi e da quelli antichi ho tratto spunti per diversi anni, disegnando centinaia di modelli originali per le più importanti riviste femminili e sartorie milanesi e per i figurini che vinsero il concorso della moda alla Fiera del Levante.

Le produzioni tessili ed agricole delle nostre campagne offrono un vasto campo alla battaglia autarchica nell'impiego delle stoffe: molto interessante potrebbe essere un grazioso film che consigli alle nostre signore l'uso di damaschi fruscianti e di morbidi velluti, tessuti dai telai calabresi e lombardi, di bellissime paglie fiorentine, di mirabili merletti dell'aquilano, di Cantù, delle Alpi, di Venezia e di lane della Sardegna, di sfilati e di ricami siciliani ed infine dei gioielli prettamente italiani di corallo, di argento e di oro, patrimoni artistici della nazione.

Come si è visto, il costume ha una tradizione classica e se esso oggi, giustamente, per mutate necessità di vita, è quasi completamente scomparso, non pertanto nelle rievocazioni bisogna abbandonarsi alla invenzione, alla teatralità, alla faciloneria. Il che è ancor più dannoso nella produzione cinematografica, dove abitualmente si notano travestimenti e non costumi popolari che vengono ridotti alla più generica elementare espressione: l'abito femminile è costituito da una gonna stretta e corta, cui difetta anche la metratura, un grembiulino più o meno traforato o fiorato, una camicia bianca, bustino nero e fazzoletto di stoffa e disegni novecento incrociati sul petto ed un altro annodato a un lato del capo o sotto il mento, foggia questa prettamente russa (che, ahimè, trova anche molta fortuna tra le elegantissime nostre signore) mentre il vestito dell'uomo è ricopiato dalle vecchie oleografie dei nostri nonni sull'abito di Turiddu, falsificazione del costume autentico siciliano.

Queste confusioni di epoche e di paesi sono dovute alla mentalità dei produttori, i quali, abituati a sottovalutare l'opera dei veri artisti che spesso tacciano di pedanteria, preferiscono servirsi d'incompetenti tanto più che stimano lo spettatore incapace di rilevare le manchevolezze, le incongruenze, i grossolani rifacimenti di epoche e di costumi. Invece, (com'è successo anche negli ultimi film storici in cui, disinvoltamente, figurinisti e scenografi avevano confusi assieme tre o quattro secoli) il pubblico rileva l'errore e anche se non è in grado d'individuarlo, lo avverte perchè nell'italiano il senso dell'arte è innato.

Il costume svelto e grazioso delle valligiane (Piemonte: Fobello)

Il cappello ottocentesco di un costume della Valle, oggi in disuso
(Piemonte: Val d'Aosta)

L'originale costume delle contadine, da tempo abbandonato
(Liguria: Sarzana)

Il monacale costume di una popolana di Gallo (Molise: Gallo)

L'abito ricco ed originale delle donne maritate
(Molise: Roccamandolfi)

L'autentico costume Sorrentino oggi in disuso (Campania: Sorrento)

Il ricco costume delle feste, ancora oggi portato, in cui si abbinano elementi albanesi, e di tutta Italia (Sicilia: Piana dei Greci)

Qualche giorno fa, per un film di prossima edizione ho avuta l'occasione di osservare dei figurini di cui con tutta la mia esperienza e buona volontà ho stentato a riconoscere l'epoca, che doveva essere quattrocento, perchè di essa mancava ogni caratteristica e certo era impossibile dedurla dagli abiti scampanati, attillati alla vita con strani sbuffetti alle maniche e sul davanti del corpetto tracciati in quei bozzetti, soliti capolavori di sconosciuti. E lo stesso non vorremmo che avvenisse per i costumi dei *Promessi sposi* che una grande casa cinematografica ha intenzione di produrre: fatica lodevolissima, solo se il film riprodurrà con fedeltà la Lombardia colorita nel suo vestire ai tempi di Renzo e Lucia, tanto mirabilmente descritti dal Manzoni!

A tal proposito, opportunamente, un importante quotidiano della Capitale proponeva che i giornali cinematografici, invece delle solite fotografie, durante la preparazione e lavorazione di un film, pubblicassero disegni originali di scene e di costumi, perchè gli spettatori potessero vagliare l'opera degli scenografi e dei figurinisti ed apprezzare il loro notevole contributo alla buona o cattiva riuscita di un film; inoltre attraverso queste periodiche pubblicazioni sarebbero valorizzati gli esperti ed eliminati i mestieranti. Ma anche la critica dovrebbe rivolgere maggiore attenzione all'opera di questi artisti, le cui fatiche sono spesso incomprese ed ignorate mentre nel cinema e nel teatro essi concorrono al successo specialmente di lavori di epoca o in costume. Recentemente, in una rappresentazione di puro seicento giapponese al Teatro delle Arti, tranne qualche competente, i più scambiarono per modernizzazione di quadri e di abbigliamenti ciò che era perfetta riproduzione di epoca, frutto di mie accuratissime e pazienti ricerche su documenti del tempo.

Io so che, data la straordinaria varietà e ricchezza del nostro costume popolare, già qualcuno ha pensato, come è stato fatto in paesi di tradizioni assai meno nobili e significative, ad un film-rivista che attraverso una trama avvincente ed allegra, faccia conoscere gli stupendi abbigliamenti, le belle musiche, i simpatici balli rurali e l'originale genialità del nostro popolo fecondo e lavoratore. Siamo certi che si troverà un produttore capace di apprezzare e realizzare un progetto così artisticamente italiano, e che avrà l'enorme vantaggio dell'immediata diffusione all'estero, dove il nostro costume è più ammirato e studiato che da noi.

L'Italia, culla della storia e dell'arte, riacquisterà sul mercato cinematografico mondiale il primo posto, ma per giungere a tanto è necessa-

rio che la produzione ne risulti degna; e a ciò si perverrà solo quando i produttori si affideranno non a mestieranti, ma ad artisti competenti e a specializzati, i soli, che con maggior rispetto alle esigenze della tecnica cinematografica e della industria, con minore spese, con capacità e con coscienza, possono concorrere alla dignitosa realizzazione di film in cui creeranno anche un inconfondibile stile d'italianità.

Testo e disegni di EMMA CALDERINI

Natura dei disegni animati

Non so se l'analisi dell'opera cinematografica come prodotto d'arte, sia già stata compiutamente fatta; certo, se un tentativo di stendere un sistema qualsiasi che definisse in qualche modo il ruolo del cinema rispetto alle arti, è stato redatto, in quel sistema, il genere cinematografico più puro, più nobile, dovrà certamente risultare quello del film di disegni animati. Cercheremo di darne il perchè.

La grande accusa che si muove al cinema per osteggiargli la sua pretesa d'appartenere alla serie delle arti, la grande colpa, il titolo di studio mancante per entrare a far parte di quell'aureo consesso, sta tutto nel fatto che la base del cinema è la fotografia; e la fotografia, come riproduzione meccanica della realtà stessa, costituente di per sè una seconda realtà cui nulla d'umano, di interpretato o comunque di creato aggiunge la mano d'opera dell'uomo, non può aspirare ad essere una forma d'arte.

È noto che non s'è mai potuto parlare della fotografia come forma d'arte, nemmeno come arte minore; una canzonetta, una bella saliera, una vignetta umoristica possono appartenere alla classe delle arti minori, non la fotografia; quelli son prodotti in cui l'atto creativo arriva, rispetto alla grande arte, a semplificarsi fino a ridursi quasi un giuoco, ma di creazione si può e si deve sempre parlare; ne è la riprova il fatto che quelle arti minori, una volta incontratesi con un forte ingegno, pur restando nel loro campo ristretto, hanno non di rado raggiunta la grande arte. Si può ben dare che a far le canzonette ci si provi Schumann e a far le saliere Cellini e Daumier a far le vignette e s'è visto con quale straccio di risultati.

Non così la fotografia, essa non è un'arte minore giacchè il fotografo non perfeziona, non interpreta, non ricrea affatto la realtà, la fotografa soltanto, ne fa una copia, e tutto questo colla semplice pressione di una leva. Cosa diremmo della riproduzione d'un quadro o

di una statua? Diremo che essa, quanto più s'avvicina all'originale e ad esso è fedele, tanto più essa è opera di sorprendente *abilità*, ma non ne parleremo mai come un prodotto *d'arte* e pur dicendo la parola *arte*, intendiamo riferirci all'opera originale che l'ha determinata, non mai alla copia; così per una traduzione d'un componimento lirico o narrativo; e tanto più parleremo di abilità, di bravura e non d'arte quanto più la copia, la traduzione o altro sia fedele allo spirito dell'originale e solo potremmo parlar d'arte quando il copista o il traduttore si discosti dall'originale o per arricchirlo o per notarne le bellezze o gli eventuali difetti, ed anche in tal caso s'avrebbe ad andar guardinghi, giacchè quando di proposito si modifica o si interpreta un'opera traducendola, si fa della critica ed è noto che la critica, pur essendo di per sè stessa ottima cosa, tanto ottima che in tutto e per tutto si mostra premurosa nei riguardi dell'opera d'arte che forma l'oggetto essenziale delle sue ricerche, non è una forma d'arte. Saremmo sempre indecisi di definire un'opera d'arte la traduzione fatta da Vincenzo Monti della « Pucelle d'Orlèans » di Voltaire o quella che di Sterne ha fatto Foscolo; lo stesso Poe di Baudelaire che è pur tutto ricreato di sana pianta è un'opera d'arte fino a un certo punto: in quanto si trova ad essere alle strette dipendenze del suo primo inventore è pur sempre una traduzione.

Se quindi non è un'opera d'arte la sua riproduzione (è un'opera d'arte un disco?) a maggior ragione non lo sarà una copia, del pari meccanica, d'un soggetto che non è arte ma che è la stessa realtà; tanto più che se quella ha avuto bisogno per concretarsi d'un certo lavoro manuale (ne avrà fatte di nottate, Longfellow, per rabberciare in terzine inglesi il volgare di Dante!) la fotografia ha solo bisogno d'uno scatto, tutt'al più d'una messa a fuoco, d'una dosatura di luce e d'uno speciale tipo di sensibilità da parte della pellicola, tutte cose queste del tutto facili ad apprendersi come a dimenticarsi, ognuno lo sa per esperienza personale. Ho visto delle bellissime fotografie, (ne ho fatte io stesso di magnifiche) opera di gente assolutamente mediocre, non solo di assoluta incapacità creativa, ma di nessuna sensibilità atta a capir di lontano anche l'opera d'arte più semplice ed elementare. Su questo non è necessario insistere, è un fatto di tutti i giorni. Diremo quindi che una fotografia, a seconda della *bravura* del fotografo sarà bella o brutta, ben fatta o mal fatta, ben riuscita o mal riuscita ma bandiremo la locuzione: *fotografia artistica* come un assurdo; ho dette di sopra le ragioni.

Ed ora veniamo al cinema: la fotografia è la base prima del cinema ma non ne costituisce l'intima essenza. Cos'han fatto coloro che hanno voluto spiegare l'estetica del cinema Sono ricorsi al montaggio, che è una spiegazione eccellente quanto geniale, ma che scantona però, e non prende, come s'usa dire, il toro per le corna. È stato dichiarato: la fotografia, nel cinema, occupa il medesimo posto che in una composizione narrativa tiene la parola; la fotografia è la riproduzione di una realtà, sta bene, ma non son forse anche le parole del dizionario, una per una, la riproduzione di una realtà? La parola: *acqua* ad esempio, non è la riproduzione ideale, che viene operata mentalmente, della realtà *acqua?* Così, mettendo uno appresso all'altro tanti pezzi di realtà fotografate, si può giungere a ricreare una nuova realtà, che questa volta è arte, allo stesso modo col quale si può scrivere un endecasillabo mettendo, secondo un determinato ordine, le une accanto alle altre, certe parole che di per loro stesse non erano che la riproduzione di tante diverse realtà.

Spiegazione questa senza dubbio geniale, ma insufficiente. Il ragionamento, se vale per l'uso delle parole come minime realtà che concorrono a crear l'opera d'arte, vale, per le stesse ragioni, anche per l'uso della fotografia in movimento, (si noti che il movimento aggiunge maggiore aderenza alla realtà) d'accordo, ma in misura diversa.

La spiegazione è valida, ma per la fotografia non arriva sino in fondo, vale a dire che la possibilità di ricreare una nuova realtà, una realtà che sia arte, esiste anche per il montaggio cinematografico, ma non nella stessa misura, cogli stessi limiti coi quali esiste per quanto riguarda le parole d'un dizionario; il campo d'azione che per le parole di una lingua è vastissimo, infinito, ha dei limiti per la fotografia, alla quale appunto, per essere la realtà stessa, non è consentito di arrivare alla ricchezza infinita di possibilità cui giungono le combinazioni delle parole.

La base dell'opera narrativa è, come s'è visto, la lingua, del film è la fotografia, colla stessa funzione, regolata dagli stessi rapporti, ma ciò non esclude che la lingua, nei riguardi di un individuo-artista che voglia rappresentare un oggetto è *infinitamente più* ricca di possibilità che non la fotografia; i limiti del cinema come opera d'arte stanno appunto in quell'*infinitamente più*.

Ecco un esempio: l'autore d'un romanzo ha in mente un personaggio, egli lo conosce nei suoi minimi particolari, se l'ispirazione lo guida e se l'arte non gli fa difetto egli può stendere sulla carta il personaggio

che ha in mente, tutto intero, senza lacune,senza rinunzie; la lingua, che è il mezzo di cui si serve per la reppresentazione del suo personaggio, gli offre destro di crearlo come più gli talenta, la sua fantasia non ha limiti, può sbizzarrirsi fino all'inverosimile, tanto è più ricca la lingua, tanto più le immagini che egli è capace di creare saranno le più sue. Prendete, nelle stesse condizioni di dover dar forma a un personaggio che ha in mente, l'autore di un film: egli ha a sua disposizione solo un attore e il truccaggio e la recitazione di quell'attore; molto, siamo d'accordo, ma *infinitamente* meno del romanziere; per quanto egli tenti di modificare, mediante il truccaggio, il volto dell'attore che ha tra le mani, bisogna pur sempre che sacrifichi una parte del suo personaggio per adattarlo al volto dell'attore; il personaggio cinematografico non riuscirà mai ad essere autonomo, ma sempre dovrà dipendere, per quanto modificato, dal volto, dal portamento, dalla voce dell'attore.

La prerogativa prima dell'arte consiste nella sua piena libertà di determinarsi all'infuori delle costrizioni esterne; al cinema manca appunto questa *piena* libertà.

Tuttavia l'importanza, l'utilità del cinema è un fatto innegabile per altre vie, non è la sola via per dargli lustro quella di farlo passare per una forma d'arte. È un'opera d'arte un giornale, una rivista? Pure nessuno ha mai negato che un giornale fosse un fatto di importanza enorme. In un giornale, come spesso accade, possono trovar posto delle opere d'arte, delle novelle ad esempio, allo stesso modo come in un film può costituire un fatto artistico la recitazione particolarmente ispirata d'un determinato attore, ma come di un giornale ben fatto, anche se contiene in sè delle opere d'arte si dice solo che esso è *ben fatto,* così si dirà che un film è bello o brutto a seconda che i suoi elementi siano fusi con maggiore o minore criterio, euritmia, gusto.

Ho fatto l'analogia del film col giornale solo per render chiari alcuni concetti, in realtà essi hanno assai poco in comune tra loro, salvo che per gli aspetti che ho detti.

Ritengo quindi che solo nella fotografia consista l'impedimento del cinema a conquistarsi un posto in linea colle forme d'arte. È noto però che si muovono al cinema altre accuse, quelle ad esempio di utilizzare, non le energie d'un solo, (il che, in definitiva, non è sempre esatto, si vedano Stroheim, Chaplin, Trenker) ma quelle di una comunità, cosicchè il film risulta spesso un'opera anonima. Ciò non è sufficiente per non ritenere il cinema una forma d'arte, una stessa obbiezione, ma assai più debole, però, si potrebbe muovere al teatro rappresentato

(dramma, dramma musicale, balletto) o alla musica polifonica eseguita, che sono pure forme d'arte, se pur composite, nobilissime. Obbiezione più geniale è quella che vien fatta all'ipotetico autore di un film; si dice che per dar luogo all'opera che ha in capo occorre all'autore troppo incontro di circostanze favorevoli, che egli deve disporre d'una somma (sempre considerevole) di denaro, di tecnici che lo assecondino, di attori di scenografi che la pensino come lui, etc., tutte cose difficili a darsi tutte insieme e in una volta, mentre un poeta ha solo bisogno di carta, penna e calamaio e, quando che e dovunque si trovi, può dar sempre principio, colle sue sole proprie energie, all'opera che ha in mente.

L'esplicarsi dell'arte legata a circostanze esterne è un fatto noto anche per certe forme d'arte come la musica e la pittura, ad esempio; si può ben essere Leonardo o Rembrandt ma se non s'ha un amico al governatorato che ci faccia mettere a disposizione una parete a intonaco, l'affresco non vien fuori; certa musica di Bach si può solo eseguire in determinati organi sparsi sul globo in numero limitatissimo, etc. (Si noti che se una circostanza impedisce che una manifestazione d'arte abbia luogo non ne impedisce, una volta messa da parte, la *libera* attuazione).

L'unico fattore che relega il cinema fuori delle arti è dunque il torto d'avere a sua base la fotografia.

Concludiamo: se il ragionamento è chiaro, è evidente che esso vale per ogni genere di film tranne che per i disegni animati, giacchè essi, son sempre una fotografia, è vero, ma non la fotografia d'una realtà, seppur simulata,sì quella d'un disegno, il quale non è escluso che possa essere, di per se stesso, un'opera d'arte.

Volevo giungere appunto a dimostrar questo.

GABRIELE BALDINI

Gabriele Baldini scrive di cinematografo e di fotografia come di fatti non artistici. Concesso alla sua teoria che la base del cinema sia la fotografia (e non solo essa; un'altra base è il movimento) e dimostrato che questa è arte, non mancherà che aggiungere quel fatto artistico di prim'ordine che è il montaggio (e che Baldini a torto quasi trascura) per provare abbondantemente il contrario.

La fotografia ha in comune con la pittura soggetto e luci; questi due elementi, in entrambi i casi, sono interpretati dall'artista che dà

loro una disposizione, creando in tal modo una composizione. L'esecuzione manuale è diversa; ma la sostanza dell'opera d'arte non consiste tanto nella esecuzione manuale quanto nella concezione e nell'interpretazione. Naturalmente ogni persona mediocre farà opera mediocre in ogni campo, e noi non sappiamo quali effetti Leonardo da Vinci avrebbe tratto dalla fotografia e come avrebbe interpretato la realtà con quel mezzo.

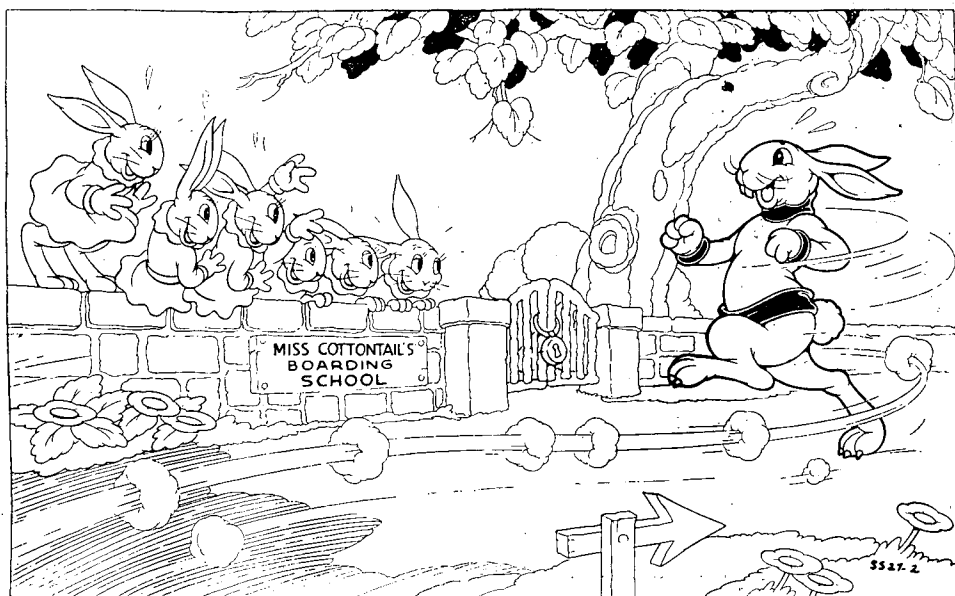
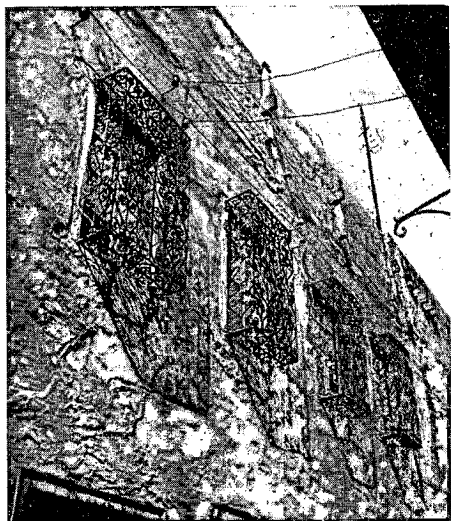
Baldini considera la fotografia una « copia » e come tale la paragona alla traduzione. Ma, lasciando da parte l'eterna questione della traduzione, che è poi più semplice di quanto si creda se si considera principalmente la sostanza ed il pensiero di alcune opere d'arte, si può dire che la copia di una opera d'arte (quando è fedele e quindi non toglie nè aggiunge valore) appunto perchè copia di opera d'arte non interpreta e non è arte, mentre la fotografia, appunto perchè riproduzione ed interpretazione diretta della realtà, è opera d'arte.

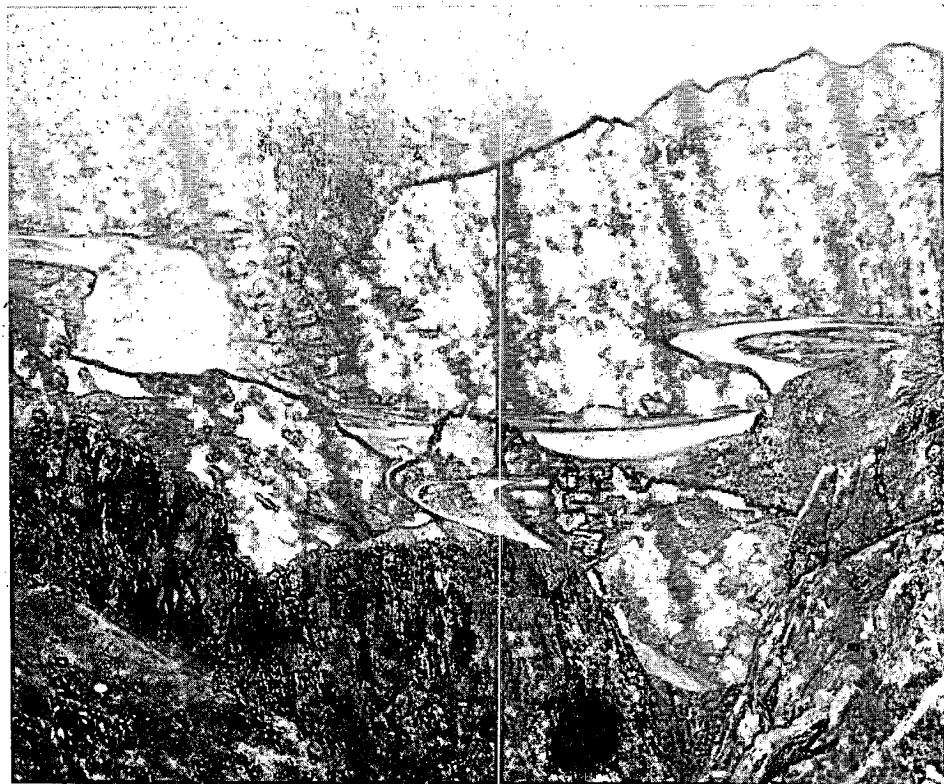
Il cinema dispone di un altro fatto artistico, che è il «montaggio»; il montaggio è un fatto vastissimo ed infinitamente ricco: tra i suoi elementi Gabriele Baldini trascura il ritmo e tutte le forme superiori di montaggio che, nella creazione di un personaggio o di una atmosfera, hanno maggior valore che non abbia l'attore ed il trucco. Il teatro, che non dispone del montaggio, è già arte.

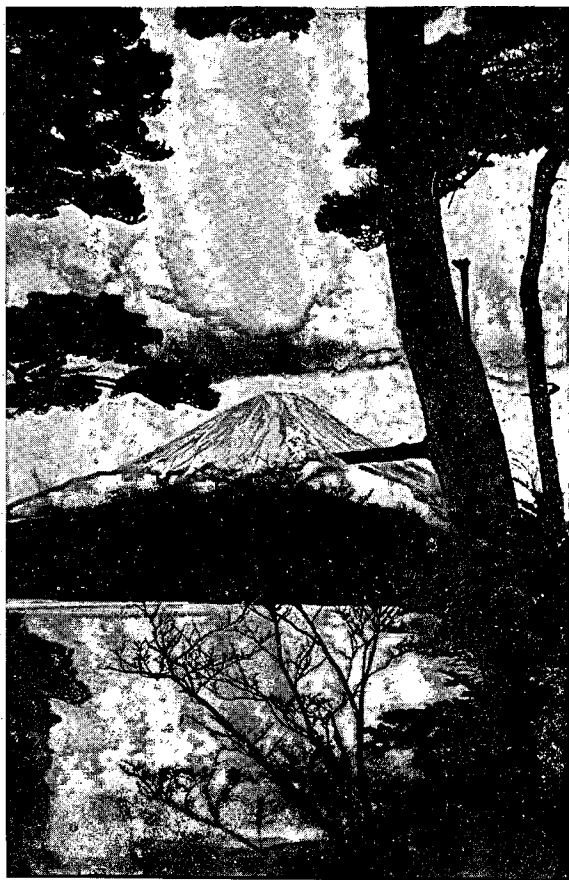
Nè si può dire che il cinema sia inceppato dalle costrizioni eterne; esse costituiscono la sua peculiare forma e senza forma rigorosa vera arte non esiste (vedi il caso della musica che è chiusa, nelle sue manifestazioni più alte, in una forma inesorabile).

Che l'opera d'arte non sia necessariamente legata alla semplicità non è chi non veda, pensando alle forme più composite di essa, come l'architettura.

Come ogni genere d'arte (letteratura, pittura, ecc.) anche il film qualche volta è scadente, anonimo, e come tale, assieme con la letteratura, la pittura, ecc., si confonde a volte con tutti gli altri fatti umani che non costituiscono arte, ma attività. E questa è una riprova, al contrario, della sua essenza artistica. (Rate Furlan).

Dal film Mickey Service Station, *disegni animati di Walt Disney*

Dal film La tartaruga e la lepre, *disegni animati di Walt Disney*

1. - *Parete di una casa araba*

2. - *Una calle di Chioggia*

3. - *Fiume cinese che scende al piano*

4. - *La campagna verso Yumoto*

5. - *Il Fugi*

6. - *Cortile nell'Isola di Gerba*

Chiacchiere sul paesaggio

1. Io vivo di paesaggio. Nel paesaggio riconosco la fonte del mio sangue. Penetra esso per i miei occhi nella mia anima e ne incrementa la forza e come esso varia ne determina nuove voci.

2. Specialmente noi Italiani siamo figli del paesaggio, noi che viviamo dominati da paesaggi tra i più sovrumani e che per ragione di luce e di temperatura possiamo godere di essi più di altri popoli, figli invece dei loro interni, delle loro abitazioni; ed hanno altro temperamento. Dobbiamo quindi considerare il nostro paesaggio come una forza tutelare e creatrice.

3. Il paesaggio costituisce per l'uomo le mani di Dio. Giustifico certi esseri sensibili che nel mezzo dei paesaggi più belli attestano d'aver veduto l'apparizione della Madonna.

4. Vi sono paesaggi composti dalla natura, ma vi sono altri determinati dalle città. Ed anche questi hanno la loro influenza sull'anima di coloro che li abitano.

5. Dal lato tecnico sono tutti ugualmente importanti; da una strada o anche da una semplice parete si può ottenere fotograficamente una suggestiva potenza quanto da una vasta catena di montagne. Si vedano le fotografie n. 1 (parete di una casa araba) e n. 2 (una calle di Chioggia) in raffronto con quella n. 3 che rappresenta un fiume cinese che scende verso la pianura: sono due tipi di paesaggio, due estremi tipi di paesaggio, tuttavia nelle prime due, pure essendo ristretto il campo dell'esterno, vi sono tali giuochi di sole capaci di dare una profonda vastità, mentre nella terza fotografia dove il paesaggio è effettivamente vasto, non si può dire che risulti molto di più di quello delle prime due. Questo perchè la complessità degli elementi e la vastità delle prospettive di un paesaggio dipendono dagli effetti di luce convenientemente sfruttati, più che dalla consistenza materiale delle sue parti.

6. Un paesaggio vive come una persona. Un occhio volgare subito converrebbe coll'escludere ai paesaggi terreni qualsiasi analogia cogli esseri umani. Invece non è così: un paesaggio potrebbe sostenere tutta una vicenda, intensa quanto una relativa all'uomo. Basti pensare alla forza attiva delle stagioni e a quella dei cataclismi, degli uragani, del vento e di quanto altro viene dal cielo e dalla terra.

7. In certi film stranieri si è ricorsi alla trovata di cogliere il paesaggio seguendo l'interpretazione di famosi quadri di pittori fiamminghi, impressionisti o d'altri.

8. Il pittore di fronte al paesaggio, è come una ricamatrice che su di una tela dove ha tracciato uno schema stende trapunti di lana di vari colori secondo il suo estro. Il pittore crea un suo paesaggio sul paesaggio, e starei per dire che il suo compito è più facile di quello dell'autore cinematografico che si propone di fare dell'arte servendosi di questo nuovo mezzo.

9. Tutti i mezzi sono buoni per fare dell'arte, ma quello dell'obbiettivo fotografico è il più indomabile. L'obbiettivo cinematografico è un duro e freddo occhio che tende a vedere il mondo nella maniera più insensibile.

10. La fotografia n. 4 che rappresenta la campagna di Yumoto nel Giappone da me eseguita in sul finire dell'inverno, mediante una non precisa messa a fuoco interpreta questo paesaggio alla maniera di certi pittori cinesi che velavano l'orizzonte delle colline lontane e definivano i pini a colpi rapidi di pennello. La fotografia n. 5 invece che rappresenta il Fugi segue altra maniera di pittura cinese, a macchie con contrasti di bianchi e neri, antica pittura ritornata in vigore per opera del pittore giapponese contemporaneo Yocoama Taican. E nella fotografia n. 6, pure da me eseguita in un cortile dell'sola di Gerba, ho realizzato una composizione relativa a certa pittura napoletana dell'ottocento. Queste fotografie dimostrano come sia da considerare esistente la possibilità di domare il duro e freddo occhio della macchina fotografica.

11. Se col freddo e duro occhio della macchina fotografica si riesce a vedere secondo schemi già rivelati dalla pittura, ciò significa che con lo stesso mezzo è possibile creare nuovi schemi di interpretazione del paesaggio in gara con la stessa pittura.

12. Di fronte al paesaggio l'autore cinematografico deve anzitutto imporsi il dovere di fare una creazione d'arte. Normalmente invece egli si abbandona alla volgare opinione che quel tale paesaggio, colto da quel tale punto è consacrato da una vasta fama e si possa reggere da sè, tale e quale come da tutti è conosciuto sulla guida delle cartoline illustrate.

13. L'autore cinematografico deve scoprire nel paesaggio l'intima relazione tra esso e gli uomini. Il paesaggio ha influenza nella modellazione del corpo, nell'apertura e illuminazione dello sguardo e attraverso questo crea nell'uomo il pensiero e il temperamento. Il paesaggio va quindi soppesato con la stessa minuziosa misura che deve essere usata per una persona vivente.

GIOVANNI COMISSO

Il film 16 millimetri

La pellicola 16 *mm.* — La normale cinematografia spettacolare utilizza quale supporto delle immagini da proiettare una sottile striscia di pellicola la cui larghezza si aggira attorno ai trentacinque millimetri (salvo naturalmente le lievissime differenze in più o in meno dovute al taglio, ai bagni di sviluppo e di fissaggio ed al normale restringimento del supporto per effetto del tempo). Questo film è denominato dai tecnici *formato normale* per distinguerlo dai formati più piccoli, detti *formati ridotti* e riservati ad applicazioni diverse dalla cinematografia a carattere spettacolare-industriale.

Il film formato ridotto ha fatto la sua apparizione commerciale nei primi anni dell'avvento della cinematografia, sotto forma di spettacolo ricreativo per ragazzi; attualmente il suo uso comincia ad interessare una cerchia più vasta di studiosi soprattutto in conseguenza del più alto livello di utilità, maneggevolezza e sicurezza che con esso è possibile ottenere in talune specifiche applicazioni.

Poichè il nome di formato ridotto è applicabile a tutti i formati minori del trentacinque millimetri, con tale denominazione vengono usualmente chiamate le pellicole più adoperate commercialmente e cioè quelle aventi la larghezza di 17,5 mm. (metà del formato normale), di 16 mm., di 9,5 mm. ed infine di 8 mm. (metà del 16 mm.).

Tutti questi film hanno in comune talune caratteristiche specifiche alle quali qui accenneremo brevemente, e precisamente: il minimo ingombro, il rendimento buono, il prezzo non eccessivo, il peso ridotto al minimo e l'ininfiammabilità del supporto.

Il peso e l'ingombro, minori della pellicola di formato normale, derivano direttamente dal minor formato della pellicola ma non solo da esso; bisogna ricordare infatti che mantenendo costante la velocità di presa e di proiezione (che nel formato normale è fissata in 24 fotogrammi al secondo), nel formato ridotto, data la minore altezza del fotogramma, scorrerà in un dato tempo una minor lunghezza di film. Ne se-

gue che per ottenere in formato ridotto una certa durata di proiezione occorre un metraggio di film tanto minore quanto più piccola è l'altezza del fotogramma ridotto nei confronti del fotogramma normale.

Il rendimento luminoso e la grandezza dello schermo non vengono sensibilmente influenzati dal minor formato della pellicola. Essi dipendono direttamente dalla quantità di luce disponibile (intensità della sorgente luminosa) e dall'obbiettivo impiegato. In pratica esistono in commercio e si costruiscono comunemente proiettori capaci di proiettare su schermi normali, a distanze di venti e più metri, pellicole in formato ridotto con rendimenti che non hanno nulla di dissimile dalle proiezioni con formato normale.

Il prezzo non eccessivo della pellicola è una diretta funzione del minor quantitativo di supporto adoperato.

Infine l'ininfiammabilità del film consegue dal fatto che anzichè adoperare il supporto di celluloide (come nel formato normale) viene usato uno speciale supporto a base di acetoide la cui combustibilità è praticamente nulla. Sulla convenienza o meno dell'adozione di un tale supporto sul formato ridotto e sul formato normale si è molto discusso tra i tecnici e non sempre si è giunti a considerazioni comuni. Il supporto di acetoide viene più facilmente deteriorato con l'uso (passaggio nei proiettori, montaggio, ecc.) e nel tempo stesso ha una trasparenza minore del comune supporto di celluloide; al contrario esso non è facilmente combustibile. Il supporto di celluloide è invece più trasparente alla luce, meno deteriorabile con l'usura ma al tempo stesso infiammabilissimo al calore.

I Comitati per gli Standard hanno dato una prima approvazione alla definizione e specificazione del film ininfiammabile (Safety film — film di sicurezza), consigliato per l'uso, nella seduta della Associazione Internazionale degli Standard tenutasi a Berlino il 28 Giugno 1938. Per l'approvazione della definizione data in detta riunione esiste tuttora qualche importante differenza di opinione fra i tecnici; essa rimane tuttavia in vigore fino a che non si sarà raggiunto un ulteriore accordo.

Ecco quanto si è stabilito nella riunione di Berlino:

DEFINIZIONE: *Film di sicurezza* (safety film) *è un film che è lento a bruciarsi e difficile a carbonizzarsi.*

Un film si dice lento a bruciare quando il tempo di combustione di un pezzo di film di 30 centimetri supera i 45 secondi. Per le pellicole aventi uno spessore inferiore a 0,08 millimetri il tempo di combustione

deve essere maggiore di 30 *secondi. Il tempo di combustione è determinato nel modo che viene indicato nel paragrafo seguente.*

Un film si dice difficile a carbonizzarsi se non si carbonizza entro 10 *minuti a* 300 *gradi centigradi.*

Il film di sicurezza non deve contenere più del 0,36 *per cento di nitrato nitrogeno.*

Metodo di prova del tempo di combustione.

1) *Il film è liberato dall'emulsione in acqua calda ed è lasciato asciugare per* 12 *ore in aria aperta ad una temperatura compresa tra* 18 *e* 22 *gradi centigradi ed avente un'umidità relativa dal* 40 *al* 50 *per cento.*

2) *Il campione da sottoporsi alla prova deve essere lungo* 35 *mm. e deve portare un segno distante cinque centimetri da un estremo.*

3) *Il campione sarà appeso orizzontalmente tra due fili tesi se ha due colonne di perforazioni. I fili dovranno attraversare le perforazioni ad intervalli non superiori ai* 32 *mm. ed in tal maniera che le perforazioni utilizzate siano spostate rispetto alle corrispondenti perforazioni utilizzate sull'altro bordo. I fili non dovranno essere di diametro maggiore di* 0,5 *millimetri.*

4) *Il tempo di combustione è calcolato dal momento in cui le fiamme raggiungono il segno fino a quando il campione è interamente bruciato. Questo tempo sarà determinato in tre prove, subito dopo l'asciugamento, in una stanza priva di correnti d'aria. Nessuno dei tre tempi di combustione così determinato dovrà essere inferiore del minimo fissato.*

Marcatura. *Il film di sicurezza che sottostà a queste condizioni può essere marcato « Safety film » solo se unito col nome o col « trademark » del produttore.*

Per le caratteristiche ora enunciate si è ritenuto opportuno adoperare nella cinematografia spettacolare quest'ultimo tipo di pellicola, adottando tutte le misure precauzionali che tendono ad evitare i pericoli di incendio, e nella cinematografia a formato ridotto il supporto di acetoide.

Bisogna tuttavia far notare come nel formato ridotto il pericolo derivante dalla facile infiammabilità del supporto non è dovuto tanto alla sorgente luminosa adoperata nel proiettore, la quale, per pellicola in movimento, non raggiunge mai in corrispondenza alla finestra di proiezione temperature dannose al film, quanto alle eventuali disattenzioni dell'operatore che generalmente è un dilettante non tecnico.

I campi di applicazione del film a formato ridotto sono numerosissimi ed assai vasti. Tali ad esempio le riprese a scopo documentario e turistico. Assai spesso le spedizioni che avvengono lontane dalla patria, in regioni inciviliti o addirittura inesplorate, e comunque tutte le manifestazioni di carattere folcloristico o regionale, necessitano di una documentazione cinematografia la quale, oltre a fisssare in forma visibile e concreta il risultato di viaggi e lo spettacolo vario della natura, concorra anche a divulgare tra le masse, ed a far comprendere ad essè, le finalità delle esplorazioni, le bellezze naturali dei vari paesaggi e delle varie regioni ed infine il carattere e la civiltà dei vari popoli.

Dal film *Africa parla* al documentario della spedizione di Byrd al Polo Sud, che in Italia venne programmato con il titolo *Ali sul Polo*, la serie dei documentari di viaggi è stata grande e di vastissima importanza. Ed in questi casi le riprese su formato normale avrebbero richiesto una tale attrezzatura ed un carico così rilevante da essere addirittura proibitive.

Un interessante esempio delle possibilità e del rendimento del formato ridotto si è avuto col film *Nanga Parbat*, programmato a Como durante il I° Concorso internazionale di Cinematografia Scientifica e Turistica.

Altra efficace applicazione del formato ridotto si ha nel campo dilettantistico. In Italia tale attività è per la massima parte concentrata presso i Gruppi Universitari Fascisti, nei Cine-Guf.

In tutte le nazioni infine, il formato ridotto ha trovato la sua massima applicazione nella cinematografia scientifica, educativa e didattica. In tale campo infatti i requisiti di incombustibilità, di facile maneggevolezza e di utilizzazione alla portata di tutti, sono indispensabili per raggiungere gli scopi che si prefigge il didatta.

Come conseguenza naturale di queste possibilità non sembrò possibile lasciare all'arbitrio dei tecnici, dei fabbricanti e dei realizzatori la scelta del formato più conveniente da dare alla pellicola. Allorchè un problema di carattere specifico e tecnico assurge ad importanza internazionale e coinvolge interessi finanziari e pratici notevoli, il primo compito e dovere dei tecnici è quello di giungere ad una convenzione che fissi, con criteri teorici e pratici precisi, le norme costruttive del materiale e delle macchine, e che imponga tali norme a tutti i costruttori in tutte le nazioni, per poter raggiungere quella uniformità che è condizione degli scambi e della diffusione dei film prodotti.

Tra i formati ridotti prima ricordati è stato scelto, per la cinematografia a carattere culturale didattico educativo, il formato 16 mm. Non è compito facile risalire ai motivi precisi che hanno condotto all'uso di esso nelle applicazioni aventi il carattere ora enunciato. La Society of Motion Picture Engineers aveva già prima del 1928 fissate talune misure relative al materiale vergine negativo e positivo; nel 1930 aveva determinate le dimensioni delle finestre della macchina da presa e del proiettore nonchè la forma e la grandezza delle giunte su film negativo e positivo ed infine nel 1936 ha proposti gli adattamenti da apportare alle misure già fissate ed ha determinate tutte le nuove dimensioni relative al formato 16 mm.

La American Standard Association il 20 settembre 1930 ed il 28 agosto 1935 pubblicava ed adottava le misure e gli standard proposti dalla Society of Motion Picture Engineers lasciando allo stato di proposta solo taluni dati di secondaria importanza dei quali verrà detto in seguito. Nettamente all'avanguardia della cinematografia didattica le Ditte costruttrici americane seguivano senz'altro le proposte emanate dai loro organi ufficiali e passavano alla realizzazione di apparecchi e materiale.

Allorchè il problema incominciò ad interessare i tecnici europei, in ispecial modo tedeschi ed inglesi, si presentò necessaria l'unificazione dei tipi costruttivi. Negli ultimi mesi dell'anno 1936 si è riunito a Budapest un Congresso Internazionale nel quale, tenuto conto dei notevoli capitali ormai investiti dalle Ditte americane nel formato 16 mm. e considerata la necessità di effettuare degli scambi di pellicole tra le varie nazioni, venne stabilita l'adozione di tutte le norme americane.

In Italia l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, oggi trasformato in Istituto per le relazioni culturali con l'estero, ha confermato, in seguito, tali decisioni rendendole esecutive anche per i nostri costruttori.

Nel corso di questi appunti la locuzione *formato ridotto* si riferisce in modo esclusivo al film di formato 16 mm.

Standard. — Gli standard proposti ed accettati sono relativi a tutte le dimensioni che interessano il formato scelto.

Essi sono riportati nelle pagine del testo.

Si deve notare che le dimensioni fissate sono sempre date in millimetri ed in pollici, appunto perchè debbono servire per tutti i paesi, e portano sempre delle tolleranze massime in più o in meno, ove queste siano permesse.

STANDARD PER IL 16 MM. MUTO - TAGLIO E PERFORAZIONI DEL MATERIALE NEGATIVO E POSITIVO. — *A. S. A. (American Standars Association) Z 22.10 (20 Settembre 1930). S. M. P. E. (Society Motion Picture Engineers) Originale adottato prima del 1928; questa revisione adottata nel 1936.*

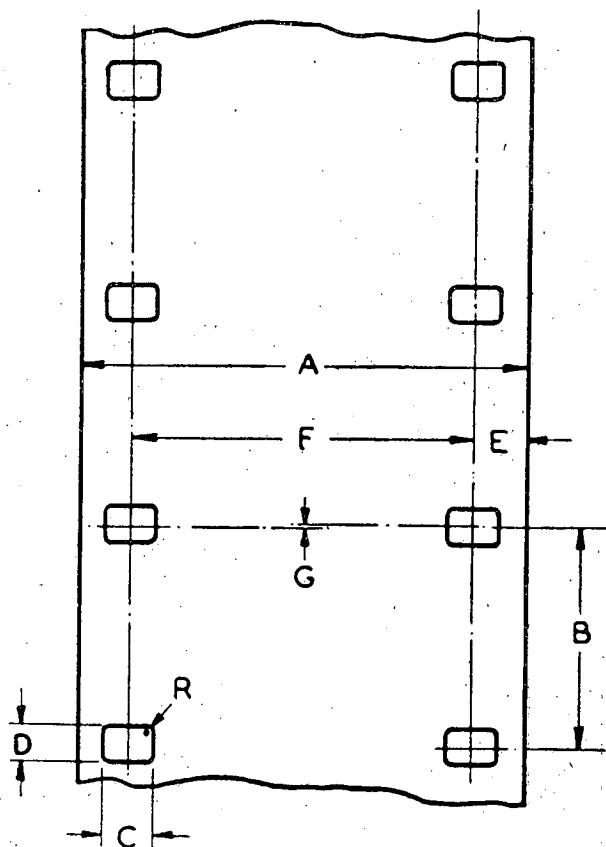



FIG. 1

	Millimetri	Equivalenti in pollici
A	16,00 + 0,00 — 0,05	0,630 + 0,000 — 0,002
B	7,620 ± 0,013	0,3000 ± 0,0005
C	1,83 ± 0,01	0,0720 ± 0,0004
D	1,27 ± 0,01	0,0500 ± 0,0004
E	1,83 ± 0,05	0,072 ± 0,002
F	12,320 ± 0,025	0,485 ± 0,001
G	non > 0,025	non > 0,001
*L**	762,00 ± 0,76	30,0 ± 0,03
R	0,25	0,010

**L = lunghezza dell'intervallo che intercede fra 100 perforazioni consecutive*

Queste dimensioni e tolleranze sono relative al materiale subito dopo il taglio e la perforazione

STANDARD PER IL 16 MM. - ROCCHETTI DENTATI DEL PROIETTORE. — *A. S. A. Z 22.11 (28 Agosto 1935).*

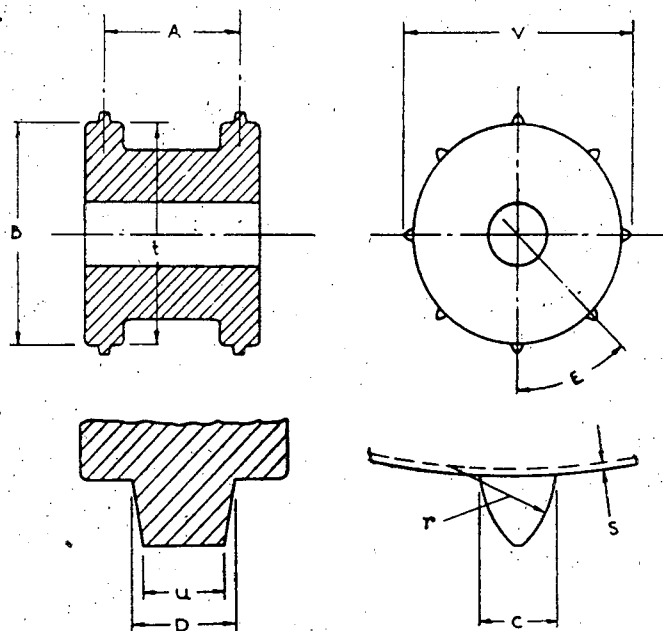



FIG. 2

	N	B		E			Numero dei denti che fanno presa nelle perforazioni							
							3		4		5		6	
							C		C		C		C	
		Mm.	Pollici				Mm.	Pollici	Mm.	Pollici	Mm.	Pollici	Mm.	Pollici
Svolgitore	6	14,38	0,566	60°0′	±	0,5′	1,02	0,040						
	8	19,23	0,757	45°0′	±	0,5′	1,02	0,040	0,91	0,036				
	12	28,93	1,139	30°0′	±	0,5′	1,02	0,040	0,91	0,036	0,79	0,031	0,69	0,027
	16	38,63	1,521	22°30′	±	0,5′	1,02	0,040	0,91	0.036	0,79	0,031	0,69	0,027
Avvolgitore	6	14,15	0,557	60°0′	±	0.5′	1,02	0,040						
	8	18,92	0,745	45°0′	±	0,5′	1,02	0,040	0,91	0,036				
	12	28,50	1,122	30°0′	±	0,5′	1,02	0,040	0,91	0,036	0,79	0,031	0,69	0,027
	16	38,05	1,498	22°30′	±	0,5′	1,02	0,040	0,91	0,036	0,79	0,031	0,69	0,027
Combinazione	6	14.30	0,563	60°0′	±	0,5′	1,09	0,043						
	8	19,13	0,753	45°0′	±	0,5′	1,09	0,043	1,02	0,040				
	12	28,78	1,133	30°0′	±	0.5′	1,09	0,043	1,02	0,040	0,94	0,037	0,86	0,034
	16	38,43	1,513	22°30′	±	0,5′	1,09	0,043	1,02	0,040	0,94	0,037	0,86	0,034

		Millimetri	Equivalenti in pollici
Per tutti i rocchetti	A	12,22 + 0,05 — 0,00	0.481 + 0,002 — 0,000
	D	1,22 + 0,00	0,048 + 0,000 — 0,003
	r	1.27	0,050
	s	0,08	0,003
	t	B — 0,3 Max.	B — 0,01 Max.
	u	1,00	0,039
	v	B + 1,52 Max.	B + 0,060 Max.

NOTA: *N*=numero dei denti del rocchetto.

Tolleranza tra *B* e *C* da +0,000 a —0,025 millimetri (da +0,000 a —0,001 pollici).

Le dimensioni standard sono indicate con le lettere maiuscole. Le dimensioni consigliate dalla pratica sono indicate nello specchietto inferiore.

Il valore di C è omesso nel caso in cui l'angolo di presa della pellicola sul rocchetto ecceda i 180°.

STANDARD PER IL 16 MM. MUTO. - FINESTRA DELLA MACCHINA DA PRESA. — *A. S. A. Z 22.12 (20 Settembre 1930). S. M. P. E. Originale adottato nel 1930; questa revisione adottata nel 1936.*

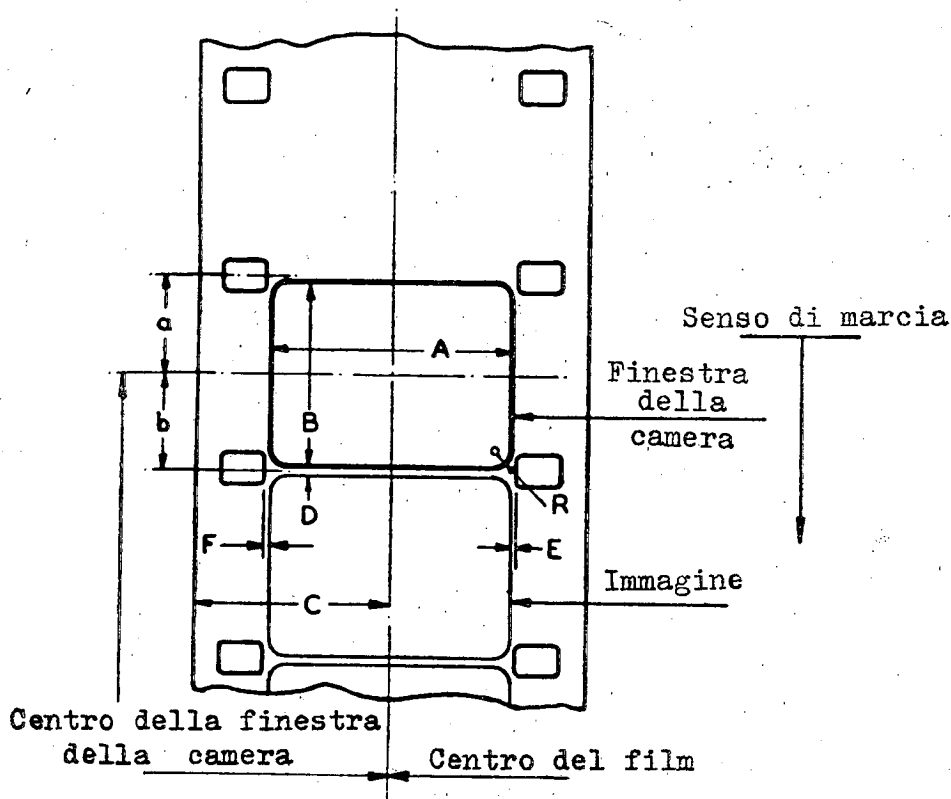



FIG. 3

	Millimetri	*Equivalenti in pollici*
A	10,41 ± 0,05	0,410 ± 0,002
B	7,47 ± 0,05	0,294 ± 0,002
C	8,00 ± 0,05	0,315 ± 0,002
D	0,15	0,006
E	0,05	0,002
F	0,05	0,002
R	0,5 circa	0,02 circa

a = *b* = ½ della distanza longitudinale tra due perforazioni

Queste dimensioni e posizioni sono relative a materiale non deformato

STANDARD PER IL 16 MM. MUTO. - FINESTRA DEL PROIETTORE. — *A. S. A. Z 22.13 (20 Settembre 1930). S. M. P. E. Originale adottato nel 1930; questa revisione adottata nel 1936.*

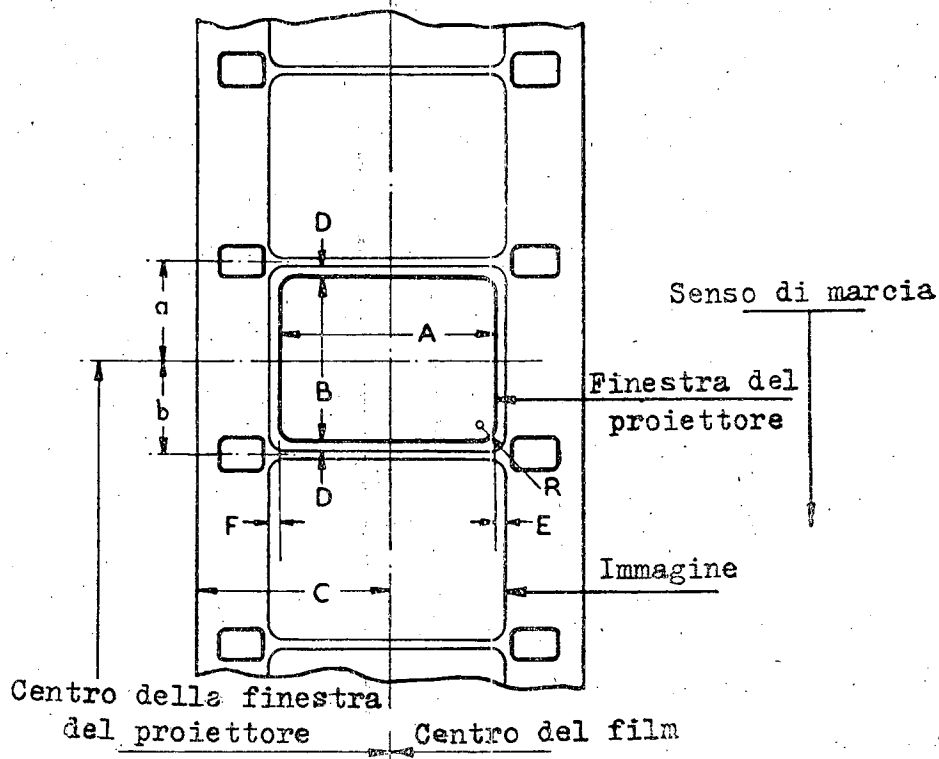



FIG. 4

	Millimetri	*Equivalenti in pollici*
A	9,65 ± 0,05	0,380 ± 0,002
B	7,21 ± 0,05	0,284 ± 0,002
C	8,00 ± 0,05	0,315 ± 0,002
D	0,13	0,005
E	0,38	0,015
F	0,38	0,015
R	0,5 circa	0,02 circa
$a = b = \frac{1}{2}$ della distanza longitudinale tra due perforazioni		

Queste dimensioni e posizioni sono relative a materiale non deformato

STANDARD PER IL 16 MM. MUTO. - POSIZIONE DELL'EMULSIONE NELLA MACCHINA DA PRESA (PER IL FILM NEGATIVO). — *A. S. A. Z 22.14 (proposta); S. M. P. E. Originale adottato prima del 1928; questa revisione adottata nel 1936.*

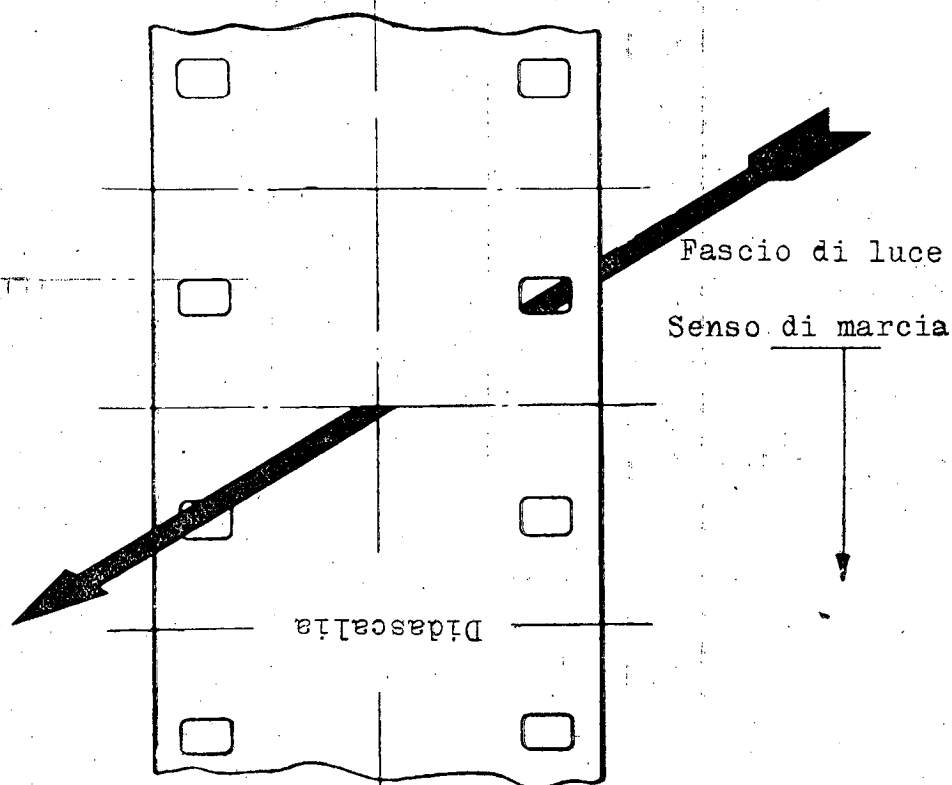



FIG. 5

Il disegno mostra il film visto dall'interno della macchina da presa guardando l'obbiettivo. Posizione dell'emulsione nella macchina da presa: verso l'obbiettivo eccetto che per casi speciali. - Velocità normale: 16 fotogrammi al secondo

Standard per il 16 mm. muto. - Posizione dell'emulsione nel proiettore (per film positivo) (per proiezione frontale diretta). — *A. S. A. Z 22.15 (proposta); S. M. P. E. Originale adottato prima del 1928; questa revisione adottata nel 1936.*

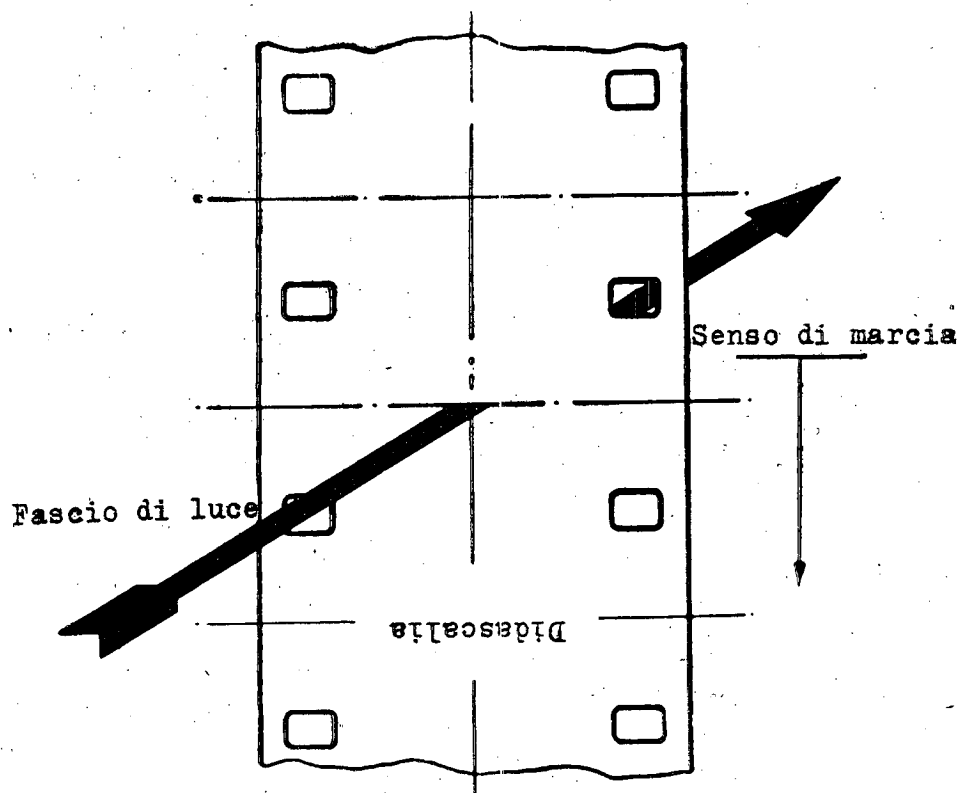



Fig. 6

Il disegno mostra il film visto dalla parte della sorgente luminosa nel proiettore. - Posizione dell'emulsione nel proiettore: verso l'obbiettivo eccetto che per casi speciali. - Velocità normale: 16 fotogrammi al secondo

STANDARD PER IL 16 MM. - RULLI DI PROIEZIONE. — *A. S. A. Z 22.86 (proposta).*

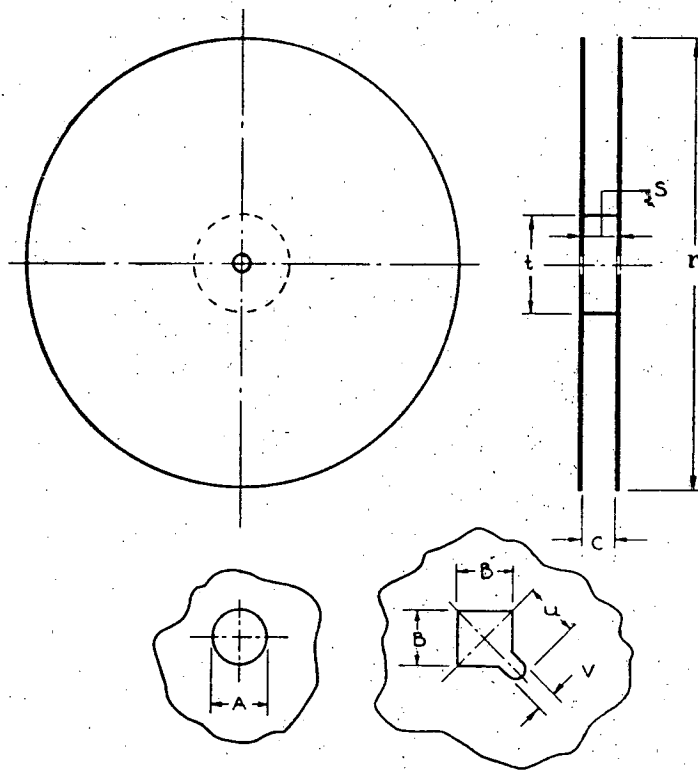



FIG. 7

	120 Metri	400 Piedi	240 Metri	800 Piedi	480 Metri	1600 Piedi
	Millimetri	Equivalenti in pollici	Millimetri	Equivalenti in pollici	Millimetri	Equivalenti in pollici
A	8,10 + 0,00 — 0,08	0,319 + 0,000 — 0,003	8,10 + 0,00 — 0,08	0,319 + 0,000 — 0,003	8,10 + 0,00 — 0,08	0,319 + 0,000 — 0,003
B	8,10 + 0,00 — 0,08	0,319 + 0,000 — 0,003	8,10 + 0,00 — 0,08	0,319 + 0,000 — 0,003	8,10 + 0,00 — 0,08	0,319 + 0,000 — 0,003
C	17,2 Min.	0,677 Min.	17,2 Min.	0,677 Min.	17,2 Min.	0,677 Min.
	Consigliate dalla pratica					
r	177,8	7,00	250,8	9,87	355,6	14,00
s	19,23	0,757	19,63	0,773	21,92	0.863
t	37,85	1,490	37,85	1,490	177,48	4,625
u	7,94	0,312	7,94	0,312	7,94	0.312
v	3,17	0,125	3,17	0.125	3,17	0,125

I buchi dell'asse centrale possono essere: una conmbinazione di buchi tondi e quadrati oppure una combinazione di due buchi quadrati.

STANDARD PER IL 16 MM. SONORO: TAGLIO E PERFORAZIONI DEL MATERIALE NEGATIVO E POSITIVO. — *A. S. A. Z 22.17 (28 Agosto 1935). S.M. P. E. Originale adottato nel 1932; questa revisione adottata nel 1936.*

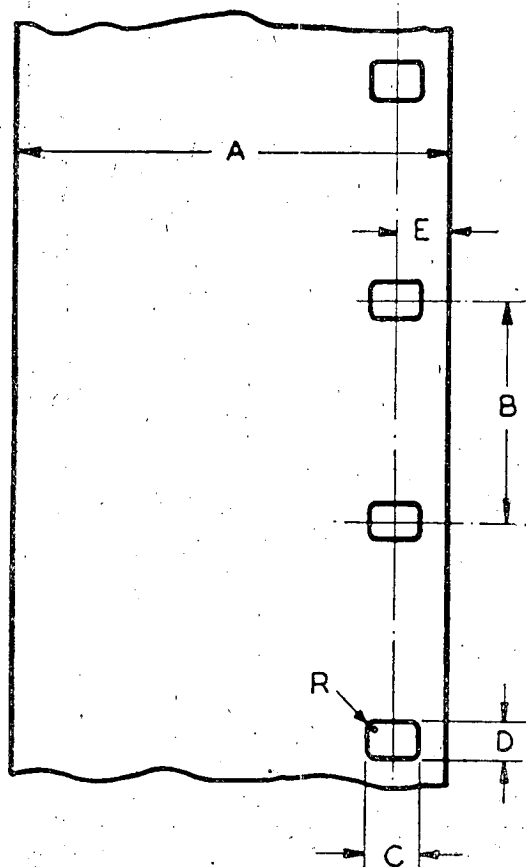



FIG. 8

	Millimetri	*Equivalenti in pollici*
A	16,00 + 0,00 — 0,05	0,630 + 0,000 — 0,002
B	7,620 ± 0,013	0,3000 ± 0,0005
C	1,83 ± 0,01	0,0720 ± 0,0004
D	1,27 ± 0,01	0,0500 ± 0,0004
E	1,83 ± 0,05	0,072 ± 0,002
*L**	762,00 ± 0,76	30,00 ± 0,03
R	0,25	0,010

**L* = lunghezza dell'intervallo che intercede fra 100 perforazioni consecutive

Queste dimensioni e tolleranze sono relative al materiale subito dopo il taglio e la perforazione

STANDARD PER IL 16 MM. SONORO. - FINESTRA DELLA MACCHINA DA PRESA. — *A. S. A. Z - 22.18 (28 Agosto 1935). S. M. P. E. Originale adottato nel 1932; questa revisione adottata nel 1936.*

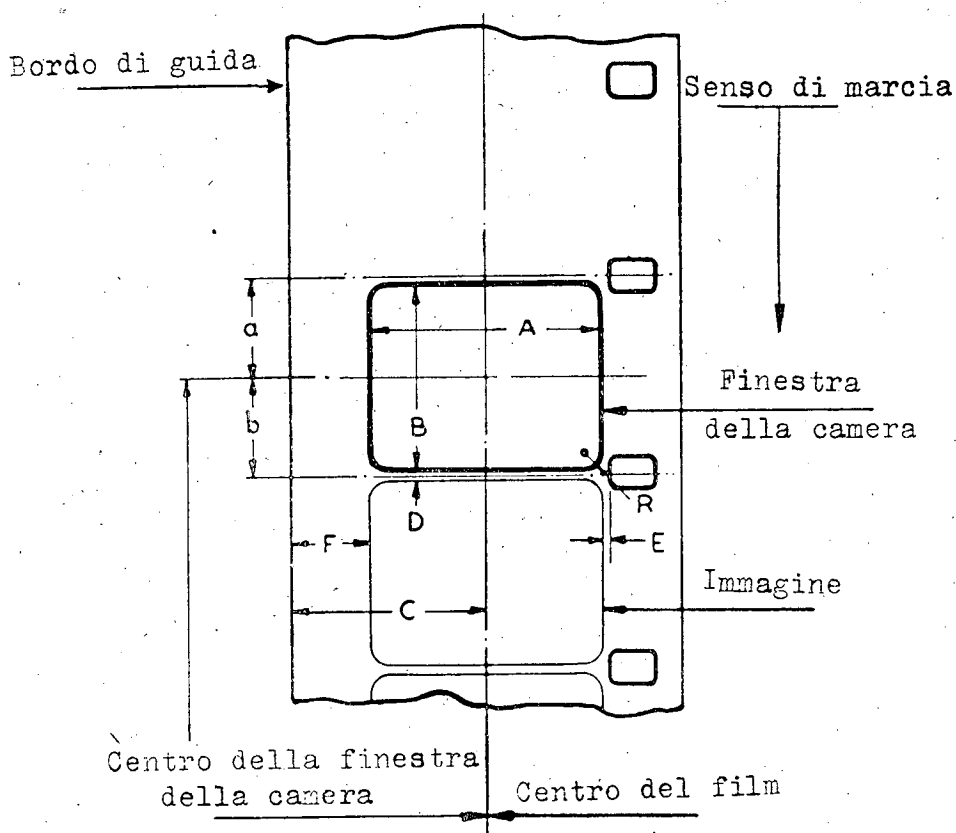



FIG. 9

	Millimetri	*Equivalenti in pollici*
A	10,41 ± 0,05	0,410 ± 0,002
B	7,47 ± 0,05	0,294 ± 0,002
C	8,00 ± 0,05	0,315 ± 0,002
D	0,15	0,006
E	0,05	0,002
F	2,79	0,110
R	0,5 circa	0,02 circa

$a = b = \frac{1}{2}$ della distanza longitudinale tra due perforazioni

Queste dimensioni e posizioni sono relative a materiale non deformato

STANDARD PER IL 16 MM. SONORO. - FINESTRA DEL PROIETTORE. — *A. S. A. Z 22.19 (28 Agosto 1935). S. M. P. E. Originale adottato nel 1932; questa revisione adottata nel 1936.*

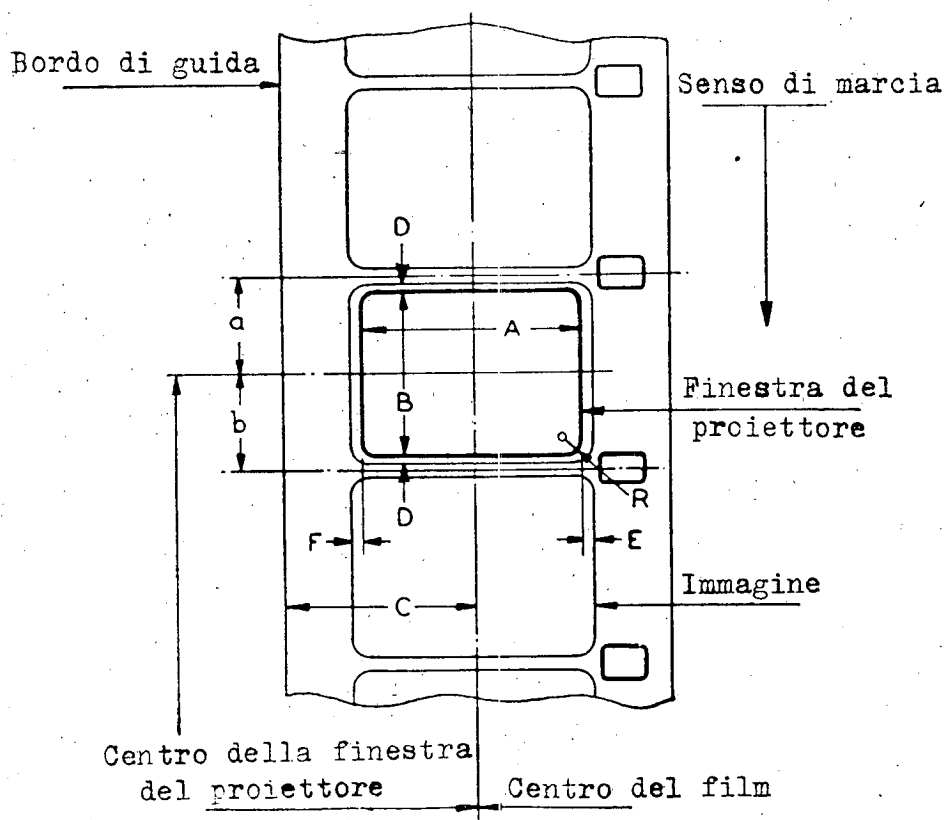



FIG. 10

	Millimetri	*Equivalenti in pollici*
A	9,65 ± 0,05	0,380 ± 0,002
B	7,21 ± 0,05	0,284 ± 0,002
C	8,00 ± 0,05	0,315 ± 0,002
D	0,13	0,005
E	0,38	0,015
F	0,38	0,015
R	0,5 circa	0,02 circa

$a = b = \frac{1}{2}$ della distanza longitudinale tra due perforazioni

Queste dimensioni e posizioni sono relative a materiale non deformato

STANDARD PER IL 16 MM. SONORO. - POSIZIONE DELL'EMULSIONE E DELLA COLONNA SONORA NELLA MACCHINA DA PRESA (PER FILM NEGATIVO). — *A. S. A. Z 22.20 (proposta); S. M. P. E. Originale adattato nel 1932; questa revisione adottata nel 1936.*

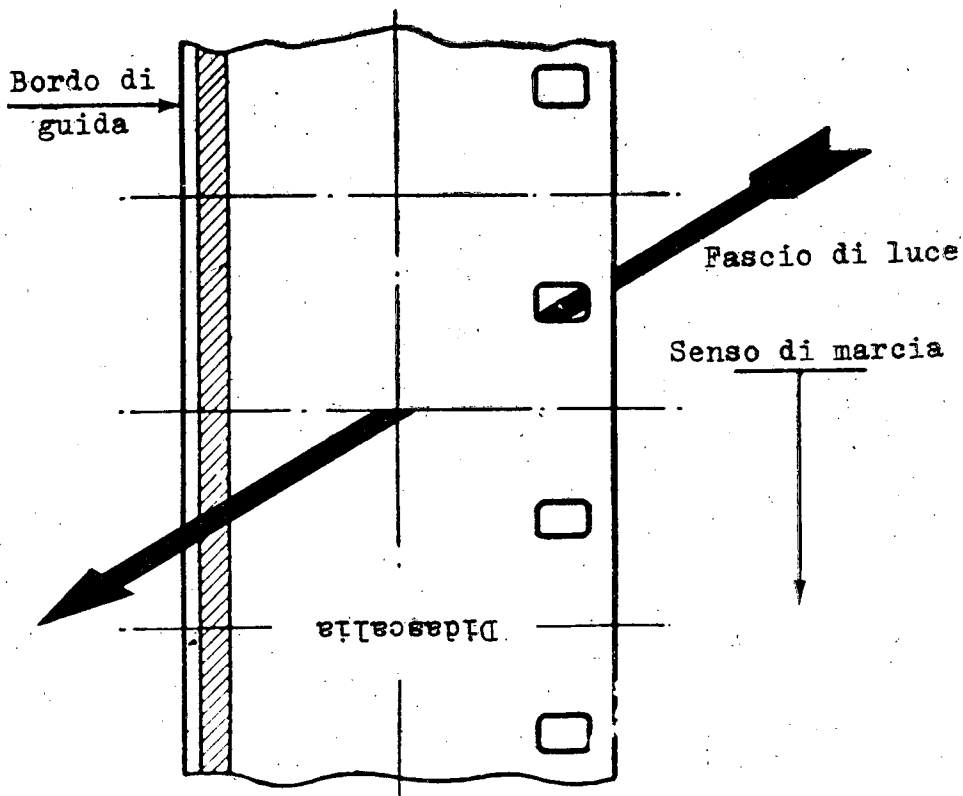



FIG. 11

Il disegno mostra il film visto dall'interno della macchina da presa guardando verso l'obbiettivo. - Posizione dell'emulsione nella macchina da presa: verso l'obbiettivo eccetto che per casi speciali. - Velocità: 24 fotogrammi al secondo. - Distanza tra il centro del fotogramma ed il corrispondente suono: 26 fotogrammi

STANDARD PER IL 16 MM. SONORO. - POSIZIONE DELL'EMULSIONE E DELLA COLONNA SONORA NEL PROIETTORE (PER FILM POSITIVO) (PER PROIEZIONE FRONTALE DIRETTA). — *A. S. A. Z 22.21 (proposta). S. M. P. E. Originale adottato nel 1932; questa revisione adottata nel 1936.*

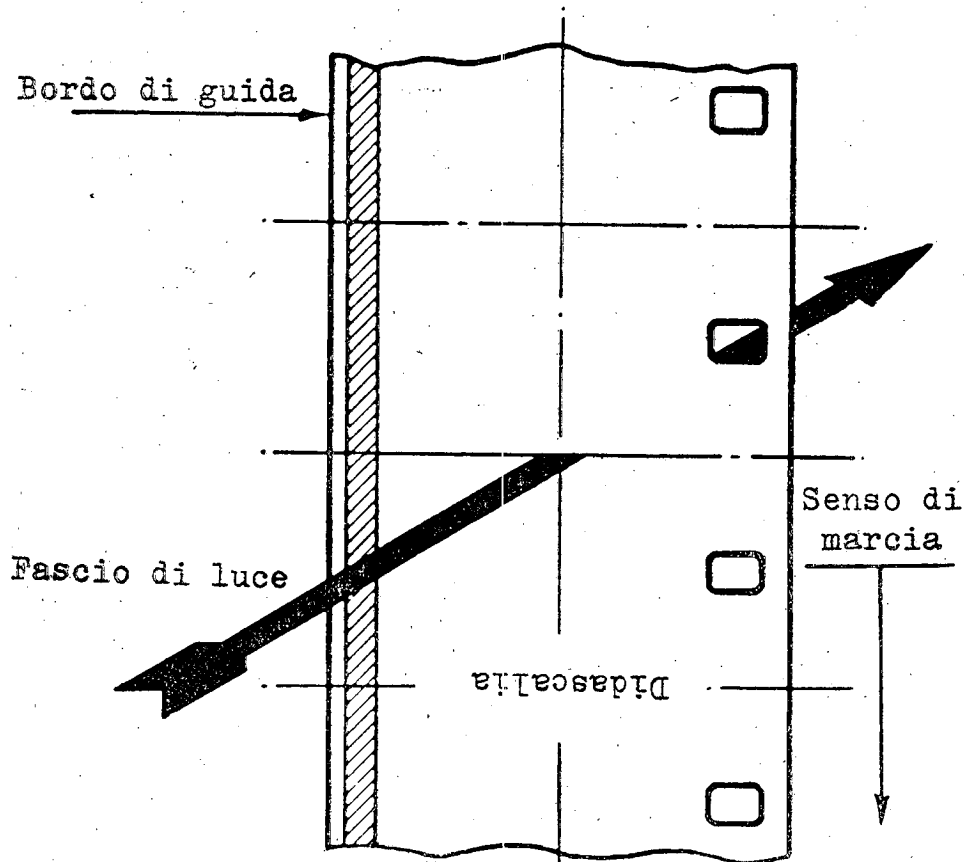



FIG. 12

Il disegno mostra il film visto dalla parte della sorgente luminosa nel proiettore. Posizione dell'emulsione nel proiettore: verso l'obbiettivo eccetto che per casi speciali. Velocità: 24 fotogrammi al secondo. Distanza tra il centro del fotogramma ed il corrispondene suono: 26 fotogrammi.

STANDARD PER IL 16 MM. SONORO. - LARGHEZZE DELLA COLONNA SONORA E DELLE FENDITURE DA REGISTRAZIONE E DA RIPRODUZIONE. — *A. S. A. Z 22.22 (proposta). S. M. P. E. Originale adottato nel 1932; questa revisione adottata nel 1936.*

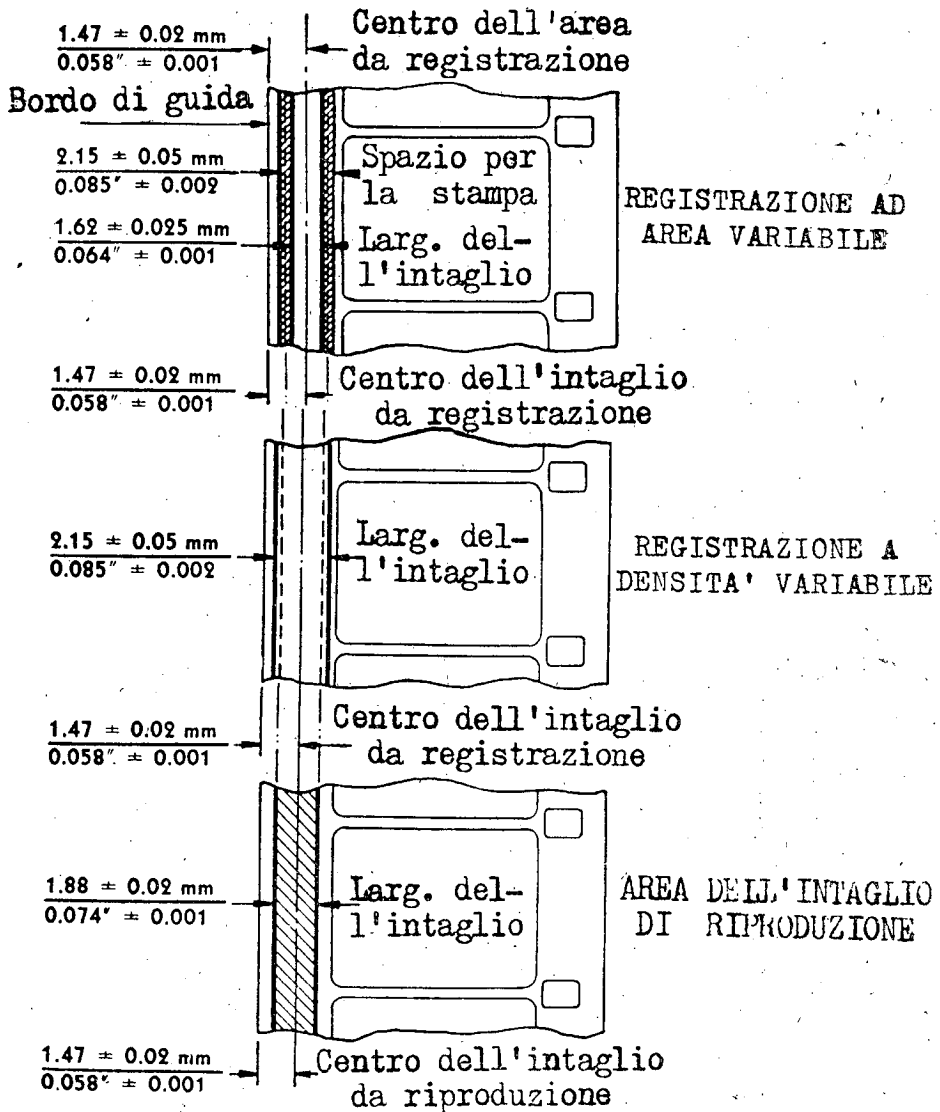



FIG. 13

Queste dimensioni e posizioni sono relative a materiale non deformato

DIMENSIONI DELLE GIUNTE SU FILM 16 MM. NEGATIVO E POSITIVO MUTO CONSIGLIATE DALLA PRATICA. — *A. S. A. Z 22.37 (20 Settembre 1930). S. M. P. E. Originale adottato nel 1930; questa revisione adottata nel 1936.*

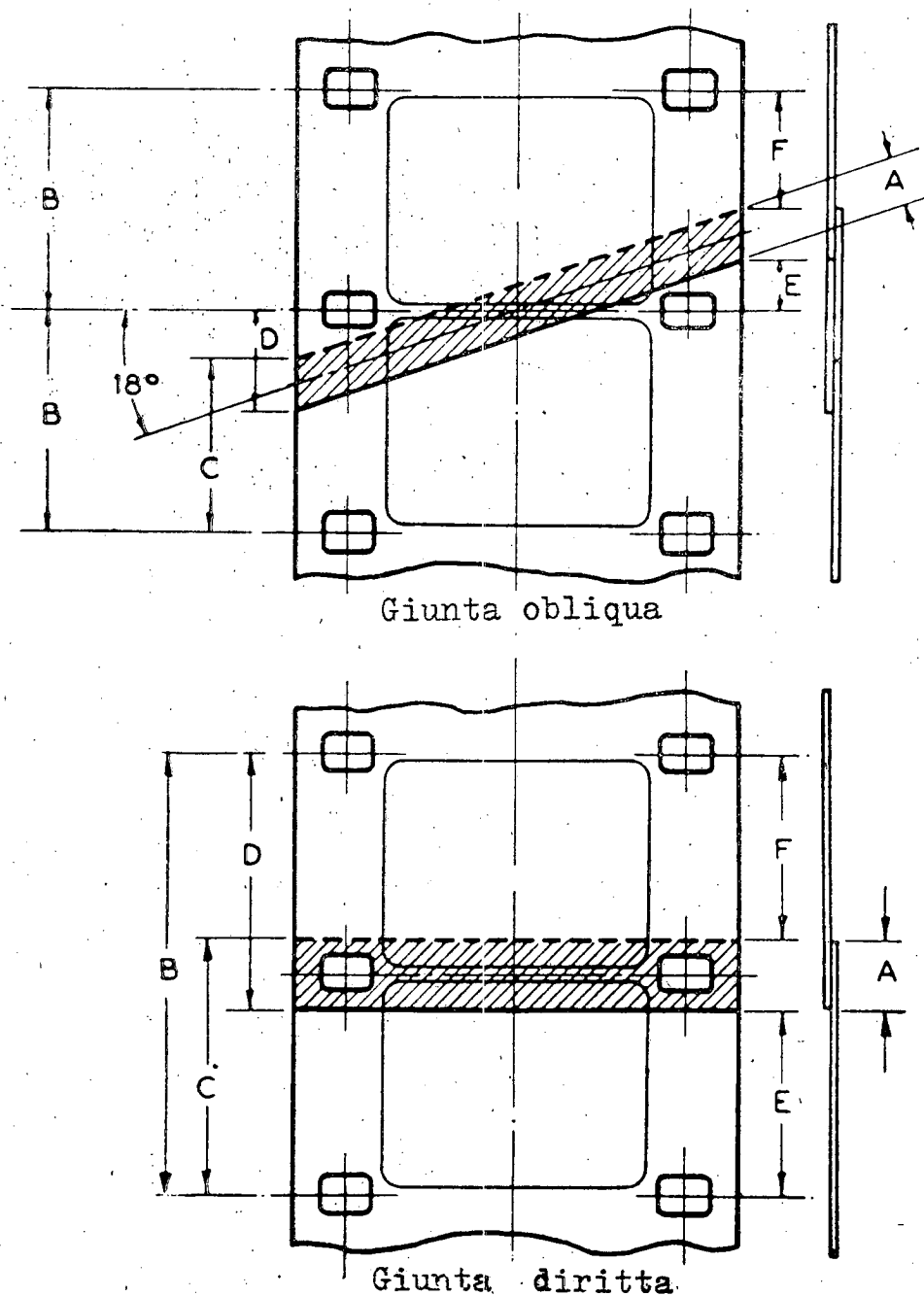



FIG. 14

Dimensioni delle giunte, su film 16 mm. negativo e positivo sonoro, consigliate dalla pratica. — *A. S. A. Z 22.38 (28 Agosto 1935). S. M. P. E. Originale adottato nel 1936; questa revisione adottato nel 1936.*

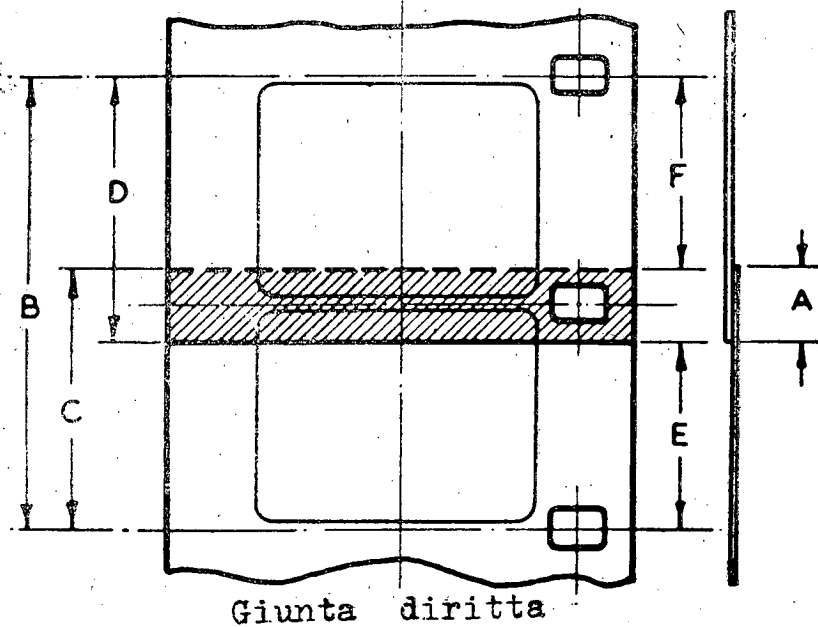
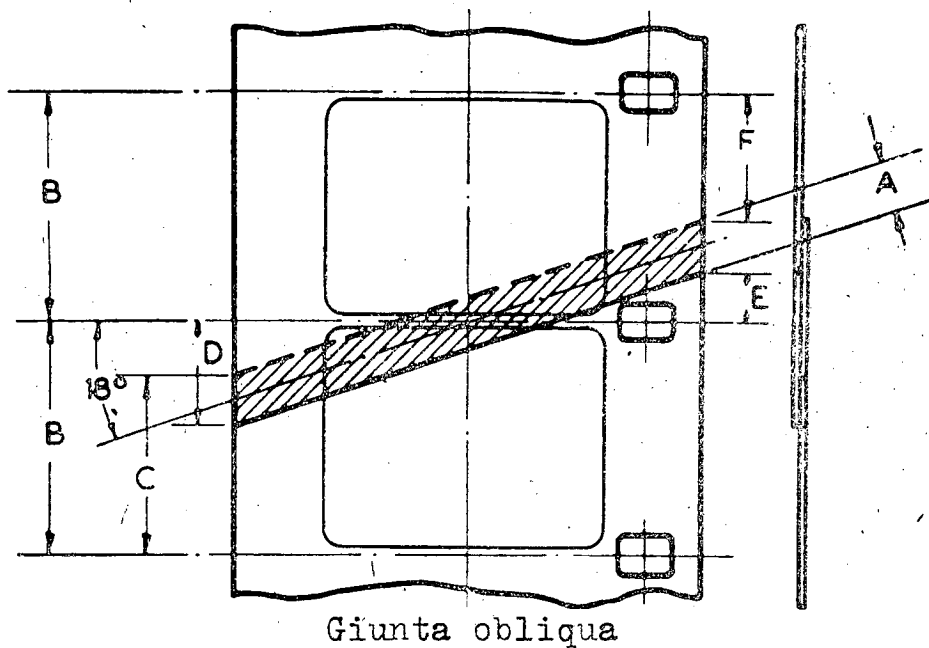



Fig. 15

Dimensioni delle giunte (*Vedi* FIG. 14).

	OBLIQUA		DIRITTA	
	Mm.	*Equiv. in pollici*	*Mm.*	*Equiv. in pollici*
A	1,78	0,070	2,54	0,100
B	7,62	0,300	15,24	0,600
C	5,97	0,235	8,89	0,350
D	3,53	0,139	8,89	0,350
E	1,65	0,065	6,35	0,250
F	4,09	0,161	6,35	0,250

Dimensioni delle giunte (*Vedi* FIG. 15).

	OBLIQUA		DIRITTA	
	Mm.	*Equiv. in pollici*	*Mm.*	*Equiv. in pollici*
A	1,78	0,070	2,54	0,100
B	7,62	0,300	15,24	0,600
C	5,97	0,235	8,89	0,350
D	3,53	0,139	8,89	0,350
E	1,65	0,065	6,35	0,250
F	4,09	0,161	6,35	0,250

La conoscenza degli standard è uno dei fattori più importanti per il tecnico e per il costruttore perchè permette l'esecuzione di pellicole che possono scorrere in tutte le macchine da presa (camere) ed in tutti i proiettori senza necessità di alcun adattamento, facilitando in tal modo la diffusione e la propaganda del materiale preparato in tutte le nazioni che hanno aderito a tale accordo.

Gli standard si estendono inoltre anche al film 16 mm. sonoro per il fatto che va generalizzandosi l'uso della registrazione fotoacustica anche sul 16 mm. soprattutto in vista dei vantaggi che possono ricavarsi dal commento musicale o dalla voce dell'eventuale dicitore che spiega correttamente e con esattezza le scene proiettate.

Tutte le dimensioni sono state proposte tenendo conto delle particolari condizioni di funzionamento del formato ridotto e delle perdite che derivano dalle caratteristiche delle macchine da presa e da proiezione nonchè dalle sviluppatrici e stampatrici.

E poichè la copia positiva su formato ridotto può ottenersi, oltre che da un processo normale di ripresa in tutto simile a quello usato per

il 35 mm., anche per riduzione ottica da un film girato su formato normale, nella scelta delle dimensioni si è tenuto conto anche dei difetti che sarebbero derivati nella riduzione della colonna sonora, la quale già nel formato normale è legata a varie e complesse condizioni pratiche.

Dalle figure del testo si vedrà infatti come sia stata proposta una diversa dimensione trasversale della pista sonora nel caso di registrazione a densità variabile ed in quello con registrazione ad area variabile. Si è riusciti in tal modo a superare anche le difficoltà di lavorazione, sia nella stampa che nella proiezione, guidando diversamente i film registrati ad area variabile (uso di rullini di guida ai bordi della pista sonora per evitare lievi slittamenti laterali della pellicola).

Le macchine da presa. — Il carattere dilettantistico con il quale ha avuto inizio l'utilizzazione pratica del formato ridotto, ha fatto sì che sul mercato venisse lanciato un numero rilevante di modelli costruttivi di macchine da presa e da proiezione. Dalla semplice macchinetta giocattolo per ragazzi ai tipi più perfetti per i quali occorre la presenza di un tecnico, la fantasia dei costruttori si è sbizzarrita nella ricerca dei modelli più svariati.

Le macchine da presa realizzate secondo un criterio costruttivo organico e rispondenti alle più svariate esigenze di una lavorazione a carattere industriale possiedono le stesse caratteristiche delle normali macchine per pellicola 35 mm.

Esse sono quindi dotate di obbiettivi, filtri, diffusori, paraluci, velocità di scorrimento della pellicola, motori, trazione a mezzo di griffa e meccanismi, il cui funzionamento è del tutto simile agli analoghi organismi in uso nelle camere a formato normale.

Esiste inoltre per il formato ridotto tutta un'attrezzatura accessoria che permette le realizzazioni più complesse e complete.

Per le macchine da presa per il formato ridotto si costruiscono treppiedi, carrelli, teste panoramiche, torrette portaobbiettivi, mirini, teleobbiettivi, grandangolari, motori sincroni di trazione a ventiquattro fotogrammi al secondo. Inoltre esse possono effettuare riprese con l'acceleratore e con il rallentatore e presentano la possibilità della ripresa a passo uno cioè un fotogramma per volta secondo quanto è necessario per ottenere i disegni animati o l'ultrarallentatore.

Le macchine da proiezione. — Una maggiore varietà di tipi costruttivi esiste naturalmente nelle macchine da proiezione.

Nei modelli di una certa importanza e costruiti con l'intento di ottenere il massimo rendimento dell'apparecchio, si notano le stesse caratteristiche dei normali proiettori da 35 mm.

La sorgente luminosa è usualmente del tipo a lampada ad incandescenza, tuttavia una Ditta francese ha tentato con successo l'applicazione dell'arco a proiettori per pellicola in formato ridotto ottenendo risultati e rendimenti ottimi.

Sulle particolarità costruttive non vi è nulla di specifico da ricordare. Le macchine da proiezione sono soggette agli stessi criteri realizzativi ed alle stesse necessità delle normali macchine da proiezione e quindi la sola preoccupazione del costruttore deve essere quella di realizzare un impianto per quanto è possibile perfetto sotto tutti i riguardi e rispondente alle esigenze per le quali esso venne costruito.

La pellicola. — Il materiale di più largo consumo e di prima necessità per la cinematografia in genere è rappresentato dalla pellicola. Tutti i fabbricanti di pellicola e di emulsioni sensibili sono in grado di fornire qualsiasi quantitativo di pellicola venga loro richiesto; per il formato 16 mm. universalmente adottato per la cinematografia didattica è agevolissimo trovare in commercio e senza nessuna difficoltà qualsiasi metraggio venga richiesto.

Relativamente ai tipi di emulsione in uso nella pratica il formato ridotto, pur seguendo i perfezionamenti apportati alle normali emulsioni cinematografiche, presenta dei caratteri specifici sui quali è bene soffermarsi.

Attualmente, nel campo dilettantistico sono preferite le emulsioni cosiddette invertibili, le quali cioè presentano la possibilità di ottenere una copia positiva del film girato senza ricorrere al processo di stampa su pellicola positiva. Con le emulsioni di detto tipo il positivo si ottiene direttamente, sullo stesso supporto passato nella macchina da presa, mediante un semplice trattamento chimico dell'emulsione che permette, come è indicato dalla stessa parola invertibile con la quale si denomina tale emulsione, di invertire le opacità e trasparenze della copia negativa ottenuta, senza attendere che l'emulsione sia asciutta e senza utilizzare una nuova striscia di supporto con materiale gelatinoso positivo.

A parte il fatto che viene in tal modo eliminato il procedimento di stampa tale pellicola si presenta più economica; requisito questo non trascurabile per i dilettanti.

Al vantaggio ora enunciato si contrappongono taluni svantaggi quali ad esempio la maggiore difficoltà nell'ottenere più di una copia positiva e la quasi impossibilità di apportare quelle correzioni di contrasto che si effettuano all'atto della stampa.

Oltre al tipo invertibile esistono in commercio le normali emulsioni negative ortocromatiche e pancromatiche e le emulsioni positive non escluse quelle atte alla registrazione del suono.

Il sonoro. — L'utilizzazione del sonoro sul formato 16 mm. ha trovato la sua pratica applicazione seguendo i criteri già in atto sul passo normale salvo gli adattamenti derivanti dalle minori dimensioni della pista sonora.

Non apparve opportuno ricorrere, come per il 35 mm., al ripiego di ridurre ulteriormente le dimensioni già assai piccole del fotogramma; la colonna sonora trova il suo posto su una banda laterale della pellicola laddove nel film muto trovasi una serie di perforazioni. In tal modo il film sonoro 16 mm. si presenta perforato da una sola parte e reca un solo foro per fotogramma.

La sicurezza di trazione, la regolarità del moto e l'eliminazione delle vibrazioni sia trasversali che longitudinali della pellicola ed in genere tutti i difetti che sarebbero derivati dalla trazione unilaterale sono stati ridotti e talvolta eliminati mediante l'uso di appropriati pattini e rullini di guida del film.

Le dimensioni della colonna sonora, con tale soluzione, non vengono eccessivamente ridotte in larghezza, come è possibile vedere dalle figure degli standard riportate nel testo. Resta invece da analizzare il problema del rendimento di frequenza delle varie colonne che è connesso alla dimensione massima entro la quale è possibile registrare una oscillazione completa che faccia parte della più alta frequenza che occorre registrare. In altri termini il problema si riferisce alla possibilità di trovare quale è la dimensione che si può utilizzare per la registrazione del più alto suono che interessa le normali frequenze audibili e se tale dimensione è compatibile con i caratteri della emulsione (grana, potere risolvente, ecc.). Nel formato normale, ove la pellicola, alla velocità di 24 fotogrammi al secondo, consuma una lunghezza di film pari a 456 mm. al secondo, una vibrazione di 1/9000 di secondo, corrispondente alla frequenza 9000 hertz, che è la massima che occorre registrare bene per ottenere uno buona resa dei suoni, si inscriverà in una dimensione pari a 0,05 mm. Ciò vuol dire che l'intaglio ottico da registrazione o da

riproduzione deve avere la dimensione di 0,025 mm. per poter porre in risato le differenze di trasparenza che detta oscillazione comporta.

La velocità di scorrimento della pellicola 16 mm. è pari al 40 % della velocità del film standard; il problema che nel 35 mm. si presenta di una certa importanza e non esente da talune difficoltà pratiche per frequenze che si aggirano sugli 8000 hertz, diviene nel formato ridotto di difficoltà eguali a quelle ora considerate per frequenze di soli 3600 hertz, ad un limite cioè molto più basso del minimo che occorre registrare per ottenere una buona registrazione.

A rendere possibile lo sviluppo della tecnica sonora del formato ridotto hanno contribuito i diversi perfezionamenti realizzati nel campo tecnico tra i quali importantissimi quelli relativi alle emulsioni ed i miglioramenti nei sistemi ottici.

È noto che il punto della colonna sonora che porta registrate le modulazioni del suono che corrispondono alla scena ripresa in un dato fotogramma sono spostate rispetto a questo di una certa lunghezza che nel formato standard (35 mm.) è di diciannove fotogrammi completi. Tale spostamento sorge dalla necessità di far percorrere alla pellicola in tempi successivi rispettivamente il proiettore ed il lettore del suono, e la distanza di 19 fotogrammi venne scelta perchè sufficiente a permettere il funzionamento dei due apparecchi senza reciproche influenze di natura meccanica.

Nel 16 mm. lo spostamento tra i punti sincroni della colonna sonora e della scena è fissato in 26 fotogrammi completi pari a mm. 198.

Riduzione ed ingrandimento. — Tra le molte possibilità presentate dal film in formato ridotto è da ricordare la riduzione delle pellicole dal 35 mm. al 16 mm. e viceversa l'ingrandimento su formato normale delle pellicole girate su 16 mm.

L'importanza di tali soluzioni risiede principalmente nelle applicazioni pratiche che ne derivano.

Da una parte, infatti, i documentari di spedizioni che per ragioni varie sono stati ripresi su formato ridotto possono poi passare nei comuni cinema potendo essere ingranditi sul formato normale; d'altra parte invece taluni film di grande importanza girati su formato normale e ridotti su 16 mm., possono costituire un nucleo di pellicole atte a far parte di cineteche storiche, divulgative, didattiche o aventi altro carattere; si può in tal modo conservare un notevole patrimonio artistico della normale cinematografia da utilizzare in tutti quei possibili casi in

cui le copie su 35 mm. per usura o per impossibilità di ritrovamento dei negativi originali, non fossero più in circolazione.

Il problema della riduzione ottica dei fotogrammi si presenta abbastanza semplice nel caso del 16 mm. per il fatto che i rapporti dei lati dei fotogrammi sui due formati è eguale; basta quindi un comunissimo sistema ottico per raggiungere con facilità lo scopo. Le perdite nella riduzione o nell'ingrandimento dipendono da fattori specifici nei quali si deve tener conto del potere risolvente delle emulsioni, della grana della pellicola e del rendimento del sistema ottico; esse tuttavia sono minime ed i risultati conseguiti in tale campo sono molto buoni.

Per la riduzione del sonoro il problema è più complesso. Innanzi tutto ricordiamo che sono possibili due diversi metodi di riduzione. Il primo consiste nella riregistrazione delle colonne sonore incise su passo normale, seguendo un processo analogo a quello che nel film normale prende il nome di rerecording.

In questo caso sono necessarie due operazioni di stampa ed una di registrazione con conseguenti perdite non del tutto trascurabili sopratutto per la presenza di distorsioni non lineari. Gli americani Sandvik, Hall e Streiffert hanno dimostrato che nella registrazione del tipo ad area variabile le distorsioni non lineari divengono trascurabili allorchè la densità di stampa è tenuta eguale o minore della densità del negativo.

Prendendo in considerazione il rendimento alle varie frequenze come conseguenza delle lavorazioni ora accennate si ottiene un grafico del tipo di fig. 16. Si nota come fino a quali 1000 hertz la curva di rendimento non è affatto influenzata dalle varie fasi della lavorazione e come queste invece si facciano fortemente sentire per elevate frequenze. Esaminando il comportamento ad esempio a 5000 hertz si ottengono i seguenti risultati relativi alle perdite progressive in percentuale:

Negativo 35 mm.	39 %
Stampa per contatto (35 mm.)	32 %
Riproduzione del positivo 35 mm.	33 %
Negativo 16 mm.	90 %
Stampa per contatto 16 mm.	92 %
Riproduzione del positivo (16 mm.)	92,5%

È interessante notare come nel passaggio dal negativo al positivo si abbia generalmente un guadagno nel rendimento della colonna sonora.

Il secondo sistema di riduzione della colonna sonora è quello ottico. In questo caso il procedimento non è altrettanto semplice come nel caso della riduzione dei fotogrammi perchè la colonna sonora deve subire una deformazione ottica non costante in tutte le direzioni. Infatti mentre la larghezza della pista riservata al sonoro è eguale a circa l'85 %

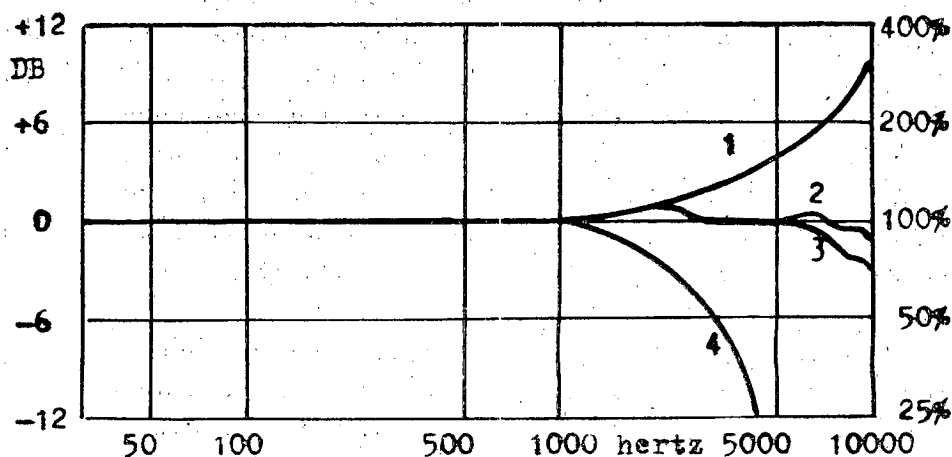



FIG. 16. - Perdite in DB. ed in percentuale nel procedimento di riduzione delle colonne sonore mediante registrazione dei suoni. La curva 1 si riferisce alle deviazioni del galvanometro eseguendo le esperienze su negativo di formato normale; la curva 2 si riferisce alle stesse deviazioni galvanometriche misurate sul positivo 35 mm. (riprodotto con fenditura ottica di 0,0127 mm.); la curva 3 riporta le deviazioni misurate all'uscita del registratore e cioè al momento in cui le frequenze vengono incise sul film formato ridotto (fenditura ottica sempre di 0,0127 mm.) ed infine la curva 4 si riferisce alla deviazione misurata all'uscita del positivo 16 mm. (sempre con fenditura pari a 0,0127 mm.).

della corrispondente larghezza della colonna sonora su formato normale, il rapporto di riduzione nella larghezza della fenditura ottica è del 40 %.

Per ottenere questo risultato è necessario l'uso di sistemi ottici ottenuti adoperando combinazioni di lenti cilindriche e lenti sferiche.

La copia positiva su 16 mm. si può ottenere con due diversi procedimenti: per riduzione ottica diretta dal negativo 16 mm. o per stampa a contatto col negativo 16 mm. ricavato a sua volta per riduzione ottica da un positivo 35 mm.

Il rendimento dei due processi è all'incirca eguale per quanto il minor numero di passaggi tenda a far preferire il primo di essi.

Nelle figg. 17 e 18 sono riportati i grafici relativi al rendimento alle varie frequenze dei due procedimenti ora ricordati nel corso delle fasi di lavorazione necessarie alla riduzione.

Anche in esse si nota come le basse frequenze fino a grandezze dell'ordine di 1000 hertz non siano praticamente influenzate dalle varie

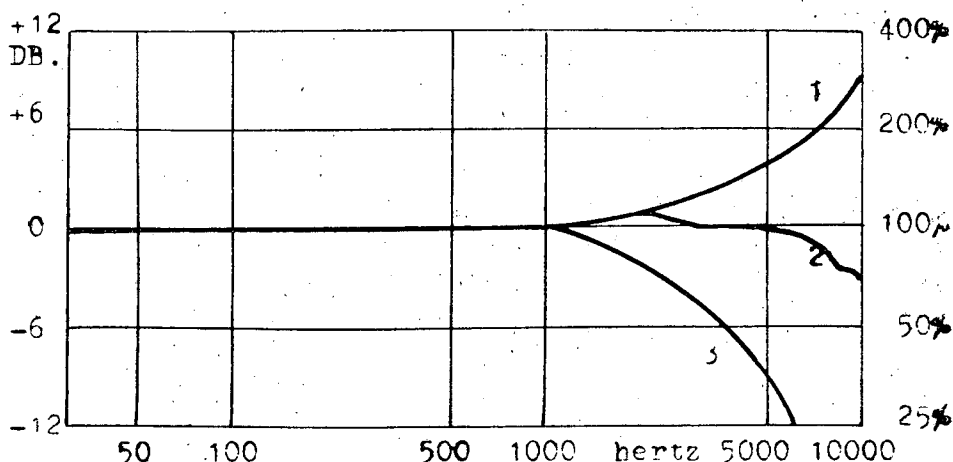



Fig. 17 - Perdite in DB. ed in percentuale nel procedimento di riduzione ottica delle colonne sonore dal negativo 35 mm. direttamente sul positivo 16 mm. - Nella curva 1 sono riportate le deviazioni del galvanometro per frequenze incise su film formato normale; la curva 2 è ricavata all'uscita del registratore e la curva 3 all'atto della riproduzione del suono dal positivo su formato ridotto. Le fenditure ottiche del riduttore e del lettore del suono sono di mm. 0,0127.

fasi di lavorazione e come queste invece abbiano una sensibile importanza per i suoni più alti.

Prendendo in considerazione la frequenza 5000 hertz si ottengono i seguenti risultati:

1) Nella lavorazione mediante il processo di riduzione ottica diretta dal negativo su formato normale al positivo su formato 16 mm. le perdite percentuali progressive sono:

Negativo 35 mm.	39 %
Stampa per riduzione ottica su 16 mm. . .	70,5%
Riproduzione del positivo 16 mm.	76,5%

2) Nella lavorazione mediante il processo di riduzione ottica dal positivo 35 mm. al negativo 16 mm. le perdite percentuali progressive sono:

Negativo 35 mm.	39 %
Stampa per contatto del 35 mm.	32 %
Riduzione ottica sul negativo 16 mm. . . .	71 %
Stampa per contatto 16 mm.	72 %
Riproduzione positivo (16 mm.)	78 %

Per ottenere quindi una registrazione sonora su 16 mm, i modi più consigliabili sono: la registrazione diretta a mezzo di normale apparecchio sonoro o la riduzione ottica dal negativo normale al positivo ridotto; eccezionalmente si può usare la riduzione dal positivo normale al negativo ridotto mentre invece è del tutto sconsigliabile la riregistrazione di colonne sonore per il passaggio dall'uno all'altro formato.

La Ditta tedesca Arnold e Richter ha risolto in modo originale il problema ottico per la riduzione delle colonne sonore con l'uso di normali sistemi ottici anzichè con l'applicazione di lenti cilindriche. Con il sistema adottato da detta Società la colonna sonora su formato normale viene ridotta al 40 % sia come larghezza della pista sonora che come ampiezza della modulazione. Per utilizzare totalmente la larghezza messa a disposizione del sonoro sul film 16 mm. vengono stampate, a mezzo di un semplice sistema ottico, due colonne, l'una accanto all'altra, nel modo indicato nella fig. 19. La colonna sonora ottenuta in tal modo sul formato 16 mm. occupa globalmente il posto ad essa risorvato senza che venga ad essere mutati il rendimento pratico ottenibile e senza ricorrere a sistemi ottici delicati e la cui efficienza è soggetta a numerosi fattori costruttivi e di centratura.

Il colore e la stereoscopia. — Le applicazioni ed i progressi del film formato ridotto sono strettamente connessi alle applicazioni ed ai progressi del film su formato normale. Si può affermare che non esiste sostaziale differenza tra i problemi relativi ai due formati se si eccettua la minore dimensione del fotogramma. Per tale ragione le esperienze ed i perfezionamenti relativi al colore ed alla stereoscopia non costituiscono nel 16 mm. un problema tecnico a sè ma seguono invece la stessa evoluzione degli analoghi problemi del 35 mm.

Una sola sostanziale differenza si riscontra nei due formati; quella relativa al costo. Infatti per le sue precise caratteristiche di film dilettantistico, culturale e turistico, il film formato ridotto presenta la imprescindibile necessità di non essere eccessivamente costoso. Questo mo-

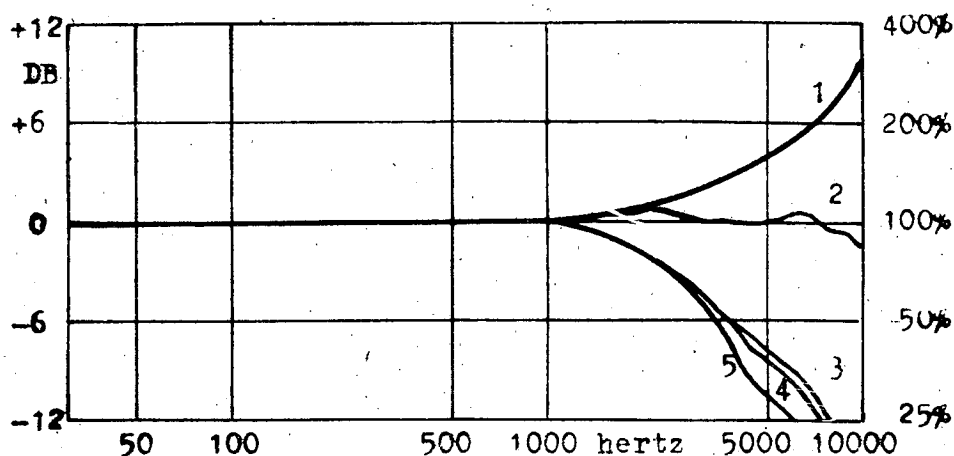



FIG. 18 - Perdite in DB. ed in percentuale nel procedimento di riduzione ottica delle colonne sonore dal positivo 35 mm. al negativo 16 mm.
Le letture delle deviazioni galvanometriche sono relative: per la curva 1 alle frequenze registrate su negativo o formato normale; per la curva 2 alla stampa del positivo formato normale; per la curva 3 alla riduzione ottica su 16 mm.; per la curva 4 alla stampa del 16 mm. ed'infine per la curva 5 alla riproduzione del 16 mm. Le fenditure hanno sempre la dimensione di 0,0127 mm.

tivo rende spesso inapplicabili su scala commerciale i ritrovati pratici che hanno dato ottimi risultati sul formato normale.

Così relativamente al colore non trovano applicazione commerciale tutti vari sistemi escogitati per il film 35 mm. (quale ad esempio il Technicolor che in America trova una larghissima diffusione). Per ottenere il film colorato nel formato ridotto si è sfruttato invece la condizione pratica dell'esistenza di una sola copia positiva nella massima parte delle realizzazioni dilettantistiche. Le due più importanti Ditte fabbricanti di pellicola (Agfa e Kodak) producono attualmente delle tipiche emulsioni atte a riprodurre a colori, sulla striscia di pellicola che passa nella macchina da presa, le scene fotografate o cinematografate.

Tali procedimenti per il colore non si adattano ovviamente al formato normale in quanto la possibilità di creare una sola copia a colori annullerebbe ogni vantaggio.

Naturalmente dalla copia a colori è sempre possibile ottenere per normale stampa a contatto un controtipo negativo in bianco e nero e quindi per stampa diretta un qualsiasi numero di copie positive; d'altra parte la serie di tali passaggi non giova al rendimento delle immagini proiettate ed è da scartare sia per il formato normale per i difetti tecnici risultanti, sia nel formato ridotto per il costo elevato.

Relativamente al problema stereoscopico e cioè della visione delle immagini in rilievo sullo schermo, la cinematografia in formato ridotto procede parallelamemnte a quella in formato normale; più precisamente si può affermare che esistono numerosi studi ed esperienze i cui risultati sono confortevoli sotto tutti i punti di vista, ma che una vera e propria applicazione a carattere industriale manca fino ad oggi.

Queste conoscenze di ordine teorico pratico alle quali si è fin qui accennato sono il naturale fondamento delle possibilità evolutive del formato ridotto; esse costituiscono la base dalla quale può avere inizio una fattiva cinematografia a carattere didattico senza dover ripercorrere la strada già fatta.

Il piedistallo teorico che consacra l'uso del 16 mm. nella cinematografia educativa e ne fissa i limiti di applicazione di realizzazione è stato creato da tecnici e dilettanti, tenaci pionieri sconosciuti di questo nuovo campo di possibilità e di questo semplice e completo mezzo di diffusione.

Spetta ora ai capitalisti di tutte le nazioni, alle grandi organizzazioni interessate, agli organismi che ne hanno la possibilità, di condurre sul terreno della pratica realizzazione e nel campo normale delle attività dell'uomo il film su formato 16 millimetri.

Fig. 19 - Tipo di colonna formato normale (a destra) e tipo di colonna formato ridotto (a sinistra) ottenuta per riduzione ottica usando lenti normali e raddoppiando la larghezza della pista sonora mediante il raddoppiamento dell'immagine ridotta.

Con esso si può ottenere l'efficacia divulgativa delle idee che è insita nello spettacolo cinematografico in genere e nel tempo stesso si ha un mezzo di penetrazione delle idee sane, della cultura e delle necessa-

rie cognizioni sulla vita biologica, fisica e meccanica in tutte le sfere sociali ed in tutti i paesi del mondo.

Nel campo delle applicazioni didattiche del 16 mm., sia muto che sonoro, la Germania, gli Stati Uniti e l'Inghilterra sono all'avanguardia; il numero dei film contenenti argomenti completi, trattati con quella serietà storica e tecnica che la materia richiede per il suo carattere di universalità, raggiunge già cifre cospicue, tali da poter dare ai costruttori di apparecchi da presa e da riproduzione la sicurezza necessaria per intraprendere costruzioni su larghissima scala.

LIBERO INNAMORATI e PAOLO UCCELLO

BIBLIOGRAFIA

ATTI DEL COMITATO STANDARD E NOMENCLATURA DELLA S. M. P. E.

Vedi « Journal of the Society of Motion Picture Engineers »:

Agosto 1930 - *Codice per la proiezione del film di sicurezza.*

Dicembre 1930 - *Velocità della macchina da presa e da proiezione. Standard della stampa. Brillantezza dello schermo.*

Novembre 1931 - *Dizionario dei termini tecnici usati nell'industria del film sonoro.*

Novembre 1932 - *Standard del 16 mm.*

Giugno 1933 e Gennaio 1934 - *Standard S. M. P. E. della perforazione. Unità della intensità fotografica. Principio di intermittenza per le misurazioni sensitometriche.*

Novembre 1934 - *Standard adottato dalla S. M. P. E.*

Gennaio 1935 - *Conferenza di Stresa per lo standard* 16 *mm.*

Luglio 1935 - *Rendiconti della Reichsfilmkammer di Berlino.*

Agosto 1935 - *Standardizzazione del sonoro del* 16 *mm.*

Agosto 1935 e Ottobre 1935 - *Questionario riguardante lo Standard internazionale del film sonoro* 16 *mm.*

Gennaio 1936 e Maggio 1936 - *Adozione dello standard* 16 *mm. da parte dell'Inghilterra.*

Gennaio 1927 e Giugno 1937 - *Stampa per riduzione del* 16 *mm.*

Ottobre 1937 - *Atti per lo standard della perforazione.*

Giugno 1938 - *Film di prova S. M. P. E. per il* 16 *mm.*

ARTICOLI TECNICI DI CARATTERE GENERALE RIGUARDANTI IL FILM 16 MM.

Vedi Transaction of Society of Motion Picture Engineers:

Maggio 1923 - C. E. K. MEES: *A New Substandard Film for Amateur Cinematography.*

Aprile 1928 - J. B. CARRIGAN: *Hollywood and the* 16 *Mm. Film.*

Aprile 1928 - EASTMAN KODAK CO.: *A* 16 *Mm. Film Reel That Requires No Threading.*

Settembre 1928 - C. MCKAY: *Future Developments in the* 16 *Mm. Field.*

Vedi « Journal of the Society of Motion Picture Engineers »:

Aprile 1932 - A. A. Cook: *Optics of Proiectors for 16 Mm. Film.*

Aprile 1932 - R. P. May: *16 Mm. Sound Film Dimensions.*

Maggio 1932 - H. B. Tuttle and R. P. Schwartz: *Advantages of Using 16 Mm. Supersensitive Panchromatic Film in Making Mediacal Motion Pictures.*

Settembre 1932 - H. G. Tasker and A. W. Carpenter: *Motion Pictures with Sound on Standard 16 Mm. Film.*

Agosto 1933 - C. N. Batsel and I. O. Baker: *Sound Recording and Reproducing, Using 16 Mm. Film.*

Febbraio 1934 - I. O. Baker: *16 Mm. Sound on Film.*

Agosto 1934 - C. N. Batsel and L. T. Sachtleben: *16 Mm. Sound Pictures in Color.*

Agosto 1934 - C. N. Batsel and L. T. Sachtleben and G. L. Dimmick: *A 16 Mm. Sound Recording Camera.*

Gennaio 1935 - E. W. Kellog: *The Development of 16 Mm. Sound Motion Pictures.*

Febbraio 1935 - C. N. Batsel and L. T. Sachtleben: *Some Characteristics of 16 Mm. Sound by Optical Reduction and Re-Recording.*

Febbraio 1935 - W. B. Cook: *16 Mm. Sound Film Outlook.*

Gennaio 1936 - A. Shapiro: *Trends in 16 Mm. Projection with Special Reference to Sound.*

Giugno 1936 - G. Mili and A. A. Cook: *Condenser for 16 Mm. Optical System.*

Luglio 1936 - M. E. Collins: *Optical Reduction Sound Printer.*

Febbraio 1937 - G. Mili: *Effect of Light-Source size with 16 Mm. Optical System.*

Giugno 1937 - G. Friedl Jr.: *Some Data Regarding Dimensions of the Picture Image 16 Mm. Reduction Printing.*

Settembre 1937 - A. Shapiro: *Present Aspect in the Development of 16 Mm. Sound.*

Luglio 1938 - J. A. Maurer and W. H. Offenhauser: *A Criticism of the Proposed Standards for 16 Mm. Sound Film.*

Luglio 1938 - J. A. Maurer and W. Bach: *The Shrinkage of Acetate-Base Motion Picture Films.*

Ottobre 1938 - J. L. Boon: *Some Unusual Adaptations of 16 Mm. Equipment for Special Purposes.*

Vedi inoltre gli Atti ufficiali del Comitato Tecnico Nazionale della Cinematografia.

Montaggio dei film - giornali e delle attualità

L'argomento merita d'esser trattato fuori dei noti schemi e delle note teorie sul montaggio in genere. Ovviamente il lavoro che si svolge per l'edizione d'un giornale cinematografico ha sue proprie caratteristiche e deve rispondere a precise e determinabili esigenze. Essenziale è, ad esempio, che esso si possa svolgere con la maggiore rapidità possibile, senza che questo vada tuttavia a detrimento della chiarezza, della correttezza tecnica ed, entro certi limiti, della qualità estetica del « giornale » nella sua veste definitiva. Dico « entro certi limiti » poichè vari fattori possono logicamente sovrapporsi, nella composizione del giornale, al solo fatto estetico, e portare, più che a farlo passare in seconda linea, a trascurarlo completamente. Così uno di questi fattori può essere ad esempio l'*attualità* dell'avvenimento; un altro potrà essere la *curiosità* della notizia, e via di seguito. Sotto questo punto di vista i problemi del giornalismo cinematografico sono simili, se non identici, a quelli della stampa in genere: un quotidiano impaginato frettolosamente e redatto magari con trascuratezza nei riguardi della lingua può riuscire più interessante per freschezza, abbondanza di notizie, che un altro ben curato nella veste tipografica, con belle illustrazioni, con eleganti saggi linguistici, ecc. ecc. La stampa consente ai fogli un certo indirizzo costante e caratteristico: vi sono quotidiani indirizzati prevalentemente alla cronaca, altri alla vita del paese, altri ancora alla politica estera. Il giornale cinematografico vien « letto » in un quarto d'ora, e in tale brevissimo tempo, sia pure con l'aiuto enorme della maggior immediatezza (velocità quindi), dell'immagine, bisogna dire molte cose, ed interessanti il maggior numero di spettatori. Ma quando ci si pone problemi di questo tipo, si è già su di un piano creativo. Credo convenga anzi tutto rendersi conto degli aspetti « meccanici » della lavorazione del giornale cinematografico.

* * *

Se è divenuto un luogo comune affermare che il cinema è arte di collaborazione, nessun altro « genere » come l'attualità e il giornale convalida tale affermazione. Per far nascere un giornale il lavoro deve essere frazionato fino all'impossibile ed ognuno deve conoscere così precisamente i limiti entro cui può muoversi, da non intralciare il lavoro dell'altro e sbrigare effettivamente il proprio in tempo minimo. Il personale necessario è il seguente:

1 (o più) operatori;

1 (o più) montatori;

1 (o più) aiuti montatori;

1 (o più) tagliatrici e aggiuntatrici;

1 (o più) scrittori per il parlato;

1 operatore di cabina;

1 (o più) maestri per le musiche;

1 (o più) annunciatori;

1 (o più) rumoristi;

1 direttore per la sincronizzazione;

1 reparto fonico (microfonista, fonico, ecc.).

La quantità del personale è proporzionale alla quantità del materiale da elaborare, alle direttive di carattere organizzativo interno seguite, ecc. ecc.

Un giornale dura in proiezione una media di 12 minuti e contiene in genere quattro avvenimenti nazionali e quattro avvenimenti esteri. Ogni avvenimento è costituito in media da una quindicina di inquadrature. Il che vuol dire che il ritmo (tenendo conto dei titoli, ecc.) è, in media, di 4-5 secondi ad inquadratura. Come si vede si tratta di un ritmo piuttosto veloce, più vicino a quello su cui erano impostati i film del periodo del muto, che a quello dei moderni film sonori, il cui ritmo va, in media sugli 8-9 secondi a inquadratura. Le notizie estere affluiscono sul tavolo di montaggio automaticamente: si stabiliscono contatti e si stringono contratti con organizzazioni simili. In genere settimanalmente le editrici di giornali cinematografici scambiano il proprio mate-

riale. Questo materiale arriva in copia « lavander » e naturalmente è già montato. Il montatore può tuttavia intervenire in vari modi. Ad esempio:

a) accorciando la notizia (portando via alcune inquadrature);

b) accorciando le inquadrature stesse (variando quindi il ritmo);

c) modificando la disposizione dei pezzi di montaggio o magari costruendo un solo avvenimento col materiale dato da più notizie.

Questo lavoro è molto importante perchè proprio il montaggio costruisce la narrazione. Ora è chiaro che una diversa disposizione data ai pezzi può variare la cronologia dell'avvenimento, o può variarne addirittura lo svolgimento e lo spirito. Questa osservazione vale naturalmente anche per le notizie nazionali. Una moderna tendenza del documentario, ed anche dell'attualità, vuole, riteniamo « giustamente », poichè questo è appunto « il cinema », che il materiale di montaggio debba esser considerato come *vero* ed *attuale*, in qualunque condizione e tempo esso sia stato ripreso. Non è difficile convincersi che un pezzo girato in teatro (caso limite), oppure più semplicemente girato in altro tempo ed in altro luogo, può, montato al suo giusto posto, apparire « attuale » sì da raggiungere un massimo di evidenza ed efficacia. Mentre per contro la realtà più vera e più reale, per disgraziate condizioni di ripresa, può magari sembrare artificiosa, oltre che esteticamente mancata. L'utilizzazione del materiale in funzione di ciò che si vuol raccontare, senza scrupoli di tempo e di luogo, appare quindi legittima perchè connaturata ai tipici procedimenti da cui nasce il cinema. Partendo da questi presupposti l'elaborazione del documentario e delle attualità si è orientata all'estero verso la composizione del materiale autentico, con quello, per così dire, truccato. Esempi illustri: nel campo del documentario i film del gruppo Grierson in Inghilterra; e in quello delle attualità la famosa serie della *March of Time* in America. Ad alcuno potrà sembrare un imbroglio questa mescolanza di elementi reali e non reali; ma se si pensa che la forza creativa del montaggio impiegata tendenziosamente può dare diverse interpretazioni di un avvenimento composto sia pure coi soli elementi della realtà, apparirà evidente che l'*autenticità* e la *verità* della notizia dipendono non dal materiale che si adopera ad illustrarla, ma proprio dalla autenticità e verità della notizia stessa: materiale quindi extracinematografico. In Italia tuttavia non si impiegano metodi di montaggio di questo tipo. Le

notizie estere, come dicevo, vengono scelte fra quelle che le varie Case mandano in cambio delle nostre, e al massimo accorciate e snellite al tavolo, per essere adeguate alle esigenze dei nostri giornali. Del « lavander » così montato (montaggio originale, o montaggio corretto) si farà in sede di sviluppo e stampa un « controtipo » che servirà, nella composizione definitiva del giornale, come negativo della colonna scena. La raccolta delle notizie nazionali è più laboriosa, e si possono anzi tutto distinguere, per così dire, le *notizie* dagli *avvenimenti*. Le prime sono in un certo senso la « piccola cronaca » e, insieme, la terza pagina. Possono esser preparate con comodo, raccolte con metodo, impostate tecnicamente nel migliore dei modi. Al LUCE abbiamo operatori in grado di girare una notizia di propria iniziativa e preparare dell'ottimo materiale. Questo materiale ha però, ovviamente, nel giornale, che deve essere prevalentemente orientato all'attualità, funzioni di riempitivo. Di gran lunga più importante appare la ripresa degli avvenimenti. Per questa si disloca, naturalmente in rapporto alla vastità del lavoro da compiere, un certo numero di operatori, che, entro certi limiti, hanno una propria autonomia. Anche per questo va al solito tenuto conto dell'importanza della collaborazione. Per ricostruire al montaggio l'avvenimento saranno necessarie alcune tipiche inquadrature, che insieme compongano la narrazione; e se due operatori forniscono materiale della stessa natura, magari ripreso da punti di vista simili, uno dei due vedrà infallibilmente il proprio materiale finire nella cesta degli scarti.

Anche i punti di presa vanno studiati in funzione del montaggio. Così, ad esempio, non si possono raccordare inquadrature riprese « dai due lati » della strada, in occasione di riviste, parate, ecc. per l'inversione di direzioni che ne risulta. E il montatore, ove non si trovi una soluzione per « passare dall'altra parte, è costretto a scartare in blocco l'una o l'altra delle due riprese.

La ripresa può essere naturalmente «organizzata», e, se c'è tempo di fare studi di questo genere, si può preventivamente stabilire i punti di presa migliori, suddividere i compiti fra i vari operatori, dare istruzioni precise sul materiale che devono impressionare: che cosa e come « inquadrare », come iniziare e come terminare le varie riprese, ecc. ecc. A questo modo il materiale, salvo condizioni atmosferiche avverse, o improvviso difetto di funzionamento delle macchine, si può considerare tutto utile. Ma anche in questo caso la ripresa non risolve tutti i problemi della narrazione cinematografica: basti pensare che si tratta sempre di saper cogliere un attimo, un atteggiamento, un fatto, a quel pre-

ciso momento, e che passato quel momento, che si può prevedere ma non « provare » più volte, come avviene in teatro di posa, tutto è finito. Così come tutto è irrimediabilmente finito appena quell'attimo è trascorso. La ripresa dell'attualità per il giornale, si risolve quindi esteticamente *sempre* in una interpretazione del materiale plastico, che non può essere disposto come si vorrebbe. E basterebbe questa semplice constatazione a definire la sostanziale differenza distintiva tra la ripresa per il giornale, e quella di qualunque altro tipo, documentari compresi. Più spesso l'avvenimento accade di improvviso e nulla può essere previsto. Spetta allora essenzialmente alla prontezza ed al buon gusto dell'operatore il compito di riprendere le inquadrature essenziali per la narrazione, ed esteticamente migliori per evidenza, angolazione ecc. Spetta all'operatore di fornire al montatore, per ogni inquadratura girata, quei punti d'attacco che dovranno rendere fluida la narrazione; aver cura che gli angoli di presa si possano logicamente collegare l'uno all'altro; che fra il materiale ripreso vi sia un certo numero (il più abbondante possibile) di dettagli o primi piani che, isolando sullo schermo figure e uomini fuori del tempo e dello spazio, appariranno al montaggio preziosi per fornire « ponti » fra inquadrature che narrativamente si devono succedere, ma che tecnicamente non « attaccano », ecc. Il che vuol dire che caso ideale sarebbe quello di operatori che essendo passati al tavolo di montaggio, conoscessero profondamente la tecnica del montatore. Non è difficile però addestrare gli operatori in tale senso: basta farli assistere al montaggio del materiale che essi hanno ripreso, e dopo qualche tempo essi sanno perfettamente perchè un'inquadratura buona per angolazione e fotografia va a finire nel cesto, mentre a volte il montatore è costretto a ricorrere a tutte le risorse della tecnica per colmare quei vuoti che spesso si riscontrano quando il materiale deve prendere la sua forma narrativa. Le forbici possono in cinema far molto, ma non potranno mai modificare gli angoli di presa, « allungare » un pezzo troppo corto, fabbricare quella certa inquadratura di passaggio che al montaggio assolutamente occorre e che non si riesce a trovare magari in un centinaio di metri di film ottimo per ripresa fotografica ed anche per angolazioni.

Terminata la ripresa del materiale, giunge sul tavolo del montatore una prima copia positiva del materiale stesso. Il montaggio avviene sempre « per scene », cioè ogni notizia od avvenimento viene montato separatamente. In genere il materiale da mantare è *muto* e la colonna sonora verrà eseguita in un secondo tempo, in sala di sincro-

nizzazione. Si eseguisce quindi il montaggio della colonna scena indipendentemente dal sonoro, che verrà studiato su questo montaggio. Si tratta, in ultima analisi, di un normale montaggio « arbitrario » del fotografico, a cui sarà in un secondo tempo (post sincronizzazione) aggiunta la colonna. In qualche caso, ad esempio un discorso importante, il montatore può avere sul tavolo scena e colonna da montare, naturalmente in sincronismo. E la colonna potrà essere stata registrata:

a) in presa diretta (col truck sonoro);

b) riregistrata da un'emissione radiofonica.

In questi ultimi casi conviene, poichè il discorso verrà riprodotto solo nei suoi passi salienti, che il montatore eseguisca il montaggio della colonna, e su questa metta in sincronismo le immagini. Un certo numero di inquadrature asincrone inserite opportunamente, serviranno a rendere corretta la narrazione visiva. Per rapidità necessaria, il montaggio della colonna viene sempre eseguito sul negativo. Naturalmente dei tre procedimenti tecnici del film: presa diretta, post sincronizzazione sonora, play back, il terzo è un caso che, data la natura del materiale, non può mai presentarsi. Torniamo quindi al montaggio della scena muta. Il materiale che riguarda una notizia o un avvenimento viene messo in macchina e passato in proiezione sul piccolo schermo della « moviola ». Teoricamente, sulla copia di lavorazione, le inquadrature costituiscono una successione cronologicamente fedele alla realtà; ma questo non può essere assunto come un punto fermo per il montaggio dato che l'ordine dei pezzi ripresi può esser stato modificato; per comodità di stampa, ad esempio. Si pensi inoltre che quanto dovrà apparire sullo schermo, si dovrà svolgere in un apparentemente logico fluire di tempo, mentre il materiale ripreso è la registrazione di alcuni « momenti » staccati del tempo reale in cui l'avvenimento si è svolto. L'ordine in cui i pezzi andranno montati non coincide quindi quasi mai con l'ordine in cui i pezzi sono stati ripresi. Il margine di creatività (anche in questo caso è più giusto parlare di « interpretazione »), concesso al montatore, consiste:

a) nella *scelta* delle inquadrature da montare;

b) nell'*ordine* da dare a queste inquadrature;

c) nella scelta delle lunghezze, e quindi del *ritmo di montaggio;*

d) della tecnica dell'*attacco* da studiare tra un pezzo e il successivo.

* * *

Il procedimento più pratico per l'effettiva lavorazione è quello indicato dal Buchanan e, a parte la citazione, è semplicemente il più logico. Si passa alla moviola tutto il materiale che riguarda uno stesso avvenimento, e lo si osserva con attenzione eseguendo un « montaggio mentale ». Questo consiste in una prima scelta del materiale da montare:

si annotano mentalmente le inquadrature buone e quelle di scarto;

si comincia a pensare in che ordine sarà opportuno montarle per ottenere il miglior risultato;

si stabiliscono rapporti di contrasto, analogia, causa ed effetto, cronologia, ecc.), fra queste inquadrature utili;

si osserva con approssimazione in quali punti si potrà staccare un'inquadratura, e come si potrà attaccare la successiva.

Questo lavoro esige, naturalmente, da parte del montatore un acuto spirito analitico, la capacità di individuare con prontezza i momenti essenziali del racconto confusi in mezzo a decine di metri di materiale di scarto, e, sopratutto, *un'ottima memoria visiva.* S'intende che il montaggio mentale può essere fatto passando il materiale in proiezione sul tavolo più di una volta, e che se il materiale stesso non è stato catalogato a questo modo nel cervello del montatore, non è consigliabile procedere al taglio. Ma con un po' d'esercizio, di « mestiere », si potrebbe dire, aggiunto a quella pronta sensibilità che appare indispensabile per una scelta eseguita effettivamente con buon gusto oltre che con correttezza tecnica, è possibile eseguire questo montaggio mentale nel tempo che il materiale impiega a passare *una sola volta* in proiezione sul piccolo schermo della moviola. L'aiuto montatore riporta rapidamente in testa il rullo, ed ora si può procedere al taglio. Il montatore ha vicino a sè una cesta e un'asticciuola con degli spilli appuntati a distanze regolari. Si rimette il materiale in macchina, e lo si ripassa nuovamente in proiezione. Si tratta ora di effettuare praticamente quel montaggio che a questo punto dovrebbe esser stato chiaramente stabilito. Separare quindi le inquadrature di scarto da quelle buone; tagliare queste alla loro giusta lunghezza, farle seguire nel loro ordine esatto, ed aggiuntarle l'una di seguito all'altra. Con un po' di abilità è possibile,

spezzare la pellicola « in macchina », vale a dire tagliare il film e smistare i pezzi buoni e quelli di scarto senza fermare la marcia della moviola. La rapidità del lavoro è facilitata dalla eventuale possibilità di comandare a pedale la marcia della moviola, avendo, così, libere le mani. È conveniente avviare gli scarti sul piatto della moviola e le inquadrature buone nel cesto. La (facilmente acquisibile) capacità di tagliare in macchina, oltre a rendere più rapido il lavoro dà al montatore il controllo preciso della durata delle inquadrature, e quindi del ritmo. Alcune tra le inquadrature buone potranno trovarsi già ordinate nella loro successione definitiva, altre andranno spostate in genere verso la testa; si saranno inoltre scelti alcuni dettagli per colmare gli eventuali difetti d'attacco. Le prime si potranno senz'altro attaccare (appuntando con una spilla rispettivamente la coda di un pezzo alla testa del successivo); quelle fuori posto ed i dettagli si appunteranno ordinatamente (in testa) sulle spille del regolino che sovrasta il cesto.

Quando tutto il materiale è passato non rimane che da ripassarsi a mano le inquadrature buone, togliere dal regolino quelle che si trovano fuori posto ed inserirle, attaccandole sempre con le spille; inserire infine i dettagli e primi piani dove sono necessari, e « far su » il rullo montato, avvolgendolo dalla testa su uno dei piatti della moviola. Si possono così nuovamente « ripassare » le giunte e verificare gli attacchi, eseguendo quegli altri spostamenti che apparissero convenienti. Come si può constatare, ad eseguire tutto questo lavoro ci si impiega il tempo strettamente necessario a passare in proiezione *due volte* tutto il materiale: una prima volta per il montaggio mentale, una seconda volta per la scelta e il montaggio effettivo delle inquadrature utili. Consegnato il rullo montato all'aiuto, si può iniziare il montaggio di un altro avvenimento. Nel frattempo l'aiuto riporta in testa il rullo a mezzo di una avvolgitrice, e dove trova le spille, al termine di ogni inquadratura, eseguisce le giunte. Conviene naturalmente ripassare poi in proiezione l'avvenimento montato, in modo da rendersi conto dell'effetto ottenuto. Si potranno così eseguire altri eventuali spostamenti, « ripulire » le giunte accorciando il taglio e migliorando il ritmo e gli attacchi. Così l'avvenimento si può considerare montato. I vari avvenimenti, man mano che procede la lavorazione vengono passati alla tagliatrice, che ripassandoli sull'« accoppiatrice » riporta sul negativo i tagli e le giunte fatte dal montatore. Il lavoro viene eseguito nel modo consueto: la copia campione viene accoppiata al negativo controllando la coincidenza dei numeri progressivi stampati a distanza di sedici fotogrammi sull'orlo del-

la perforazione. Per agevolare la ricerca dei negativi il montatore segna in coda ad ogni avvenimento, con la matita dermografica la località e il soggetto. La tagliatrice inoltre aggiunge alla copia campione le code. Quella di testa sarà piuttosto lunga: un metro e mezzo per sostituire provvisoriamente il titolo, e due metri per il ciak: tre metri e mezzo in totale, più un certo margine. Rispettivamente ad un metro e mezzo dall'inizio della scena e a due metri da questo punto, vengono messi due segnali: due serie di crocette di diverse dimensioni.

* * *

In un altro reparto si studiano i parlati. Arrivano dal montaggio i lavander degli esteri e le copie campione dei nazionali, e si adattano i parlati, proiettando le copie alla moviola, studiando l'accoppiamento del parlato stesso con le immagini, adattando infine i tempi. Risultato di questo lavoro sarà una serie di foglietti che dovranno esser letti dall'annunciatore in sala di sincronizzazione. Il parlato può essere desunto, adattato, modificato, ecc. dalle colonne originali per gli avvenimenti esteri (o dai fogli che mandano le stesse case estere) e, per il materiale nazionale, dai quotidiani (per gli avvenimenti) e dalle enciclopedie (per le notizie); oppure, infine, può essere redatto originalmente. Mentre le « pizze » passano così in sala di sincronizzazione sonora per la registrazione delle colonne, in un altro reparto si preparano i titoli. Questi sono girati a trucco su un fondino disegnato in bianco su cartoncino nero delle dimensioni di 50 × 60 cm. circa, con l'areografo (l'Istituto LUCE ha ormai un corredo di oltre 2000 fondini). La macchina da presa è una « Mitchell » ed i trucchi vengono effettuati « in macchina » (con la marcia indietro, sovraimpressioni, mascherini, ecc.).

* * *

Intanto in sala di sincronizzazione sonora si registrano le colonne. Il maestro sceglie le musiche, in genere da un repertorio di colonne già registrate, l'annunciatore si addestra ai parlati, l'operatore di cabina aggiuntando le code alle teste (in macchina) forma i « nastri continui » (uno per avvenimento), il rumorista studia i rumori necessari, che in parte verranno prodotti in sala (es. martellate, fischi, ecc.) e in parte ri-registrati da colonne di repertorio (es. vociare di folla, rombo d'aero-

piano, ecc.). Il recordista avrà il compito essenziale di mescolare e dosare parlato, musica, rumori, *entrando* a tempo nella ri-registrazione delle colonne di repertorio, o della colonna originale per gli avvenimenti esteri. Dei due segnali che erano stati messi in testa ad ogni avvenimento il primo che passa in proiezione (quello a tre metri e mezzo dall'inizio della scena) serve da ciak; e il secondo serve di partenza per la colonna utile. L'annunciatore, battuto il ciak, e prima della partenza, pronuncia il titolo dell'avvenimento. Eseguita la sincronizzazione, le colonne tornano al tavolo del montatore. Questi adesso lavora sulle copie campione già da lui montate, e sulle colonne sonore da mettere in sincronismo. Sui coperchi delle scatole che racchiudono le colonne sonore è incollato un foglio di lavorazione, che contiene l'indicazione dei pezzi buoni e di quelli di scarto. Praticamente il lavoro procede a questo modo: si mette il rullo della colonna sonora, in testa, sul piatto della moviola, e lo si passa sotto la cellula fotoelettrica fino a sentire il ciak e l'annuncio dell'avvenimento. Riconosciuto quindi il titolo, si controlla sul foglio di lavorazione se la prima ripresa debba essere considerata buona o di scarto. Se si tratta di materiale di scarto si va avanti fino a trovare la colonna buona, che naturalmente si troverà in coda a quelle di scarto. Intanto si prepara sull'altro piatto della moviola la colonna scena corrispondente. Trovata la colonna sonora buona, si fanno passare il ciak ed il titolo, e si mette in sincronismo l'inizio del parlato col segnale d'inizio dei titoli sulla coda di testa della colonna scena. Naturalmente questi punti andranno spostati di 19 fotogrammi. Si potrà ottenere lo stesso risultato mettendo in sincrono i due ciak rispettivamente sotto la cellula e sotto la lanterna. Prima di rimettere in macchina le due colonne si segna con la matita dermografica una sbarra trasversale sulla colonna sonora, venti o trenta centimetri in anticipo sull'inizio del parlato. Si tratta ora di controllare il sincronismo. Come si può facilmente comprendere, la presenza della musica rende impossibile il taglio della colonna sonora, e nel caso vi siano spostamenti da fare, questi andranno eseguiti sulla colonna scena. Se tuttavia non è registrata musica di fondo, si può tagliare e montare, come avviene normalmente nel montaggio di film a soggetto, contemporaneamente le due colonne. Il sonoro di un giornale è però quasi sempre asincrono e uno spostamento anche notevole fra le due colonne non pregiudica in nulla il risultato. Essenziale è piuttosto che appaiano in sincronismo i rumori, le parole, la musica, di cui lo schermo fa vedere la sorgente sonora.

Messa a posto la colonna sonora di un avvenimento, e per far questo è sufficiente controllare il sincronismo di questi elementi di cui lo schermo fa vedere la sorgente, si possono verificare tre eventualità:

a) che la colonna termini esattamente quando termina la scena (anticipata, quindi, di diciannove fotogrammi);

b) che termini prima della scena;

c) che termini dopo la scena.

Conviene in questo secondo e terzo caso fare marcia indietro, senza levare di macchina le pellicole, trovare un « finale » in anticipo sulla colonna o sulla scena, e tagliare su questo. In questo modo al termine di ogni avvenimento, scena e colonna risultano montate « a giunte pari ». Sarà inutile notare che, osservazione valida per ogni tipo di montaggio, ogni taglio ed ogni spostamento, quando si lavora sulle due colonne, va fatto *sulla sinistra* del tavolo, prima, cioè che la pellicola entri nei rocchetti o nel tamburo di trazione (qualunque sia il tipo di moviola adoperata), perchè così non si perde mai il sincronismo. In genere, poi, ogni tipo di moviola presenta sulla sinistra un giro di rocchetti che allungano di 19 fotogrammi il percorso della colonna sonora, in modo da poter tagliare a giunte pari le due colonne raccolte e tese l'una sull'altra. Alcune moviole, come la Klangfilm, riportano il sincronismo in pari sulla destra del tavolo. Conviene in questo caso segnare le pellicole in pari sulla destra, (col dermografico) dove si vuol tagliare, tornare indietro fino a riportare i segni sulla sinistra, naturalmente spostati, e tagliare e aggiuntare sempre sulla sinistra del tavolo.

Tornando al montaggio del giornale cinematografico, bisogna ora pensare che anche questo lavoro di messa in sincronismo deve essere eseguito dal montatore in un tempo minimo, idealmente nel tempo che l'avvenimento impiega a passare una volta in proiezione. Conviene dunque segnare in coda lo spostamento di diciannove fotogrammi per l'accoppiamento dei negativi e la stampa delle copie standard. Il che vuol dire che facendo terminare l'avvenimento a giunte pari, bisognerà aggiungere in coda alla colonna sonora diciannove fotogrammi di colonna statica. L'avvenimento messo in sincronismo, passa nuovamente alla tagliatrice che ritrova il negativo della scena, dietro la solita indicazione segnata con la matita dermografica dal montatore, in coda ai rulli.

Così si accoppiano e si ripassano dalla coda alla testa, facendo coincidere all'inizio sulla linea di fede dell'accoppiatrice tutte le giunte di coda:

a) il negativo sonoro;

b) il negativo fotografico (o il controtipo, per le notizie estere);

c) la copia campione (o la copia lavander, per le notizie estere).

La tagliatrice mentre compie questo lavoro controlla gli accoppiamenti, riporta sul negativo fotografico gli eventuali nuovi spostamenti eseguiti sulla copia campione; marca i triangolini, con la perforatrice, sulle eventuali giunte eseguite sulla colonna sonora. Andando così verso la testa, la prima a terminare sull'accoppiatrice sarà la colonna delle immagini (positivo e negativo). Senza far uscire la pellicola dai rocchetti la tagliatrice stacca sul negativo scena la coda, e la sostituisce col negativo del titolo corrispondente all'avvenimento. Continuando ora a passare i film all'accoppiatrice, a distanza press'a poco di un metro e mezzo, si troverà sul negativo sonoro la sbarretta che il montatore ha segnato col dermografico un po' prima che cominci il parlato. Portata questa sbarretta sulla linea di fede dell'accoppiatrice, si segna il negativo del titolo in corrispondenza. Su questi due segni si attaccano due code di eguale lunghezza (trenta centimetri circa) e, di seguito, le giunte o i tagli di coda di un altro avvenimento, che capiteranno così nuovamente « in pari » sulla linea di fede dell'accoppiatrice. E il lavoro prosegue attaccando a questo modo uno dietro l'altro gli avvenimenti fino a completare per la stampa rulli di 300 metri. In testa a questi rulli si riportano i segnali di partenza per la stampa, naturalmente « in pari », essendo già stato eseguito in coda lo spostamento di diciannove fotogrammi. Organizzato il lavoro a questo modo, il sonoro capita sempre tutto *entro la scena*. La stampa degli avvenimenti può avvenire in un ordine qualsiasi, e gli avvenimenti stessi potranno essere composti poi nel giornale nell'ordine voluto, tagliandoli in testa e in coda sulla copia « standard » (che porta le due colonne accoppiate e spostate di 19 fotogrammi).

Il montatore stabilisce ora la composizione del giornale, e l'ordine in cui gli avvenimenti andranno montati. L'aiuto eseguisce questo lavoro e la copia è pronta per la proiezione. Ogni altra eventuale modifica del montaggio suggerita conseguentemente alla proiezione di questa copia, andrà eseguita direttamente sui negativi, che nel frattempo saranno composti sulla guida della stessa copia standard.

* * *

Riassumendo: il lavoro da cui nasce un giornale cinematografico si svolge nelle seguenti fasi.

A - *Raccolta del materiale.*

1. — Ripresa delle notizie ed avvenimenti nazionali (muti o sonori).

— Stampa della prima copia di lavorazione.

2. — Affluenza del materiale estero in copia lavander.

B - *Montaggio del materiale.*

1. — Montaggio « per scena » della colonna fotografica muta.

— Eventuale montaggio sulle due colonne e messa in sincrono, in caso di riprese sonore dirette.

2. — Montaggio degli esteri sulla copia lavander.

(Segnare sempre sulle code, con la matita dermografica, i titoli).

C - *Taglio dei negativi.*

1. — Accoppiamento della copia campione e dei negativi (facendo coincidere all'accoppiatrice i numeri progressivi marcati sull'orlo della perforazione).

2. — Dai lavander degli esteri si fanno i controtipi.

(Si aggiungono le code coi segnali per il ciak e per la partenza del sonoro. I titoli sono provvisoriamente sostituiti dalla coda bianca di testa, che porta questi segnali).

D - *Compilazione dei parlati.*

1. — Sulla guida del montaggio colonna scena, delle notizie da quotidiani, riviste, enciclopedie, ecc.

2. — Sulla guida dei foglietti contenenti il parlato originale degli esteri.

E - *Titoli.*

— Ripresa e solo sviluppo del negativo.

F - *Sincronizzazione sonora e missaggio.*

— Adattamento dei parlati, delle musiche (ri-registrazione da colonne di repertorio o dalle colonne originali degli esteri, o dei nazionali

registrati in presa diretta), dei rumori (in parte registrati da colonne di repertorio, in parte prodotti in sala di sincronizzazione).

— Il recordista dosa nel « mixer » tutti questi vari elementi. Si registra quindi una sola colonna.

G - *Accoppiamento delle colonne* (al tavolo di montaggio).

— Controllo del sincronismo.

— Correzioni, eventuali, da eseguire sulla colonna scena o, se non c'è musica di fondo, sulle due colonne.

— Segnare con una sbarretta, adoperando il dermografico, la partenza del parlato, in anticipo di una trentina di centimetri sull'inizio della modulazione.

— Terminare la scena a giunte pari.

— Riportare in coda lo spostamento delle colonne per la stampa, aggiungendo alla colonna sonora 19 fotogrammi di statico.

Il lavoro viene eseguito:

1. — Sulla copia campione e sul negativo colonna sonora (per i nazionali);

2. — Sul lavander e sul negativo colonna sonora (per gli esteri).

H - *Accoppiamento dei negativi per la stampa, e inserzione dei titoli* (in negativo).

— Si passano all'accoppiatrice, iniziando a giunte pari, dalla coda alla testa:

a) la copia-campione (o il lavander);

b) il negativo-scena;

c) il negativo-colonna.

— Si controlla l'accoppiamento riportando sul negativo-scena i nuovi eventuali spostamenti;

— Si perforano i triangoli sulle eventuali giunte della colonna sonora;

— Si inserisce il titolo in testa al negativo-scena, e lo si taglia in corrispondenza della sbarretta segnata dal montatore col dermografico sul negativo-colonna.

— Si prosegue accoppiando le notizie in un ordine quasiasi, per la stampa, procedendo sempre allo stesso modo dalla coda alla testa; iniziando ogni scena a giunte pari, ecc. ecc.

I - *Montaggio della copia « standard ».*

— Si stabilisce la composizione del giornale e la successione degli avvenimenti.

— Si inquadra ogni giornale sotto un unico titolo d'inizio e si aggiunge il titolo finale in coda.

L - *Revisione* (eventuale).

— Dopo la proiezione della copia standard ogni correzione e modifica del montaggio viene eseguita direttamente sui negativi delle due colonne, portati in sincronismo sulla moviola.

* * *

Una simile organizzazione del lavoro permette la composizione del giornale in un tempo brevissimo. Così durante la proiezione dello spettacolo di gala al cinema Barberini di Roma in occasione del quarantesimo annuale della cinematografia, è stata possibile la compilazione di un giornale contenente un avvenimento di attualità eccezionale: gli spettatori hanno potuto vedere in proiezione sullo schermo sè stessi, ripresi all'ingresso del cinema poco più di due ore prima. In questo breve spazio di tempo tutte le operazioni descritte erano state eseguite.

Abbiamo accennato al principio di queste note, ad alcuni problemi di carattere estetico, connessi alla lavorazione del giornale. Vediamo ora il margine di libertà creativa, concesso ai principali realizzatori: operatore, montatore, scrittore del parlato, musicista, annunciatore, fonico.

È chiaro che nella ripresa, preparata o no, spetta essenzialmente all'operatore la composizione del quadro. Dalla scelta del punto di vista possono dipendere, oltre che i valori figurativi del quadro, particolari accostati significativamente (per analogia, contrasto, ecc.). Ma, come si diceva, questo lavoro è di natura interpretativa più che creativa: si tratta in sostanza, poichè non è possibile disporre gli elementi plastici nella realtà come si vorrebbe, di trovare quei punti di vista che prospetticamente li compongono nell'inquadratura. Per ciò che riguarda le posizioni di macchina, i piani della ripresa, ecc., il materiale girato da più operatori si deve possibilmente e scambievolmente integrare. Una ripresa preordinata può tener conto del montaggio, e

quindi dei rapporti fra le angolazioni, dei « tempi » delle inquadrature, del raccordo dei movimenti di macchina, ecc. ecc. Ma in tema d'attualità e di avvenimenti, questo caso non si presenta facilmente. È necessario allora che l'operatore possa scegliere con prontezza, fra quanto lo circonda i frammenti che permetteranno la ricostruzione del racconto, al montaggio. E per la tecnica sarà sufficiente che egli segua alcune indicazioni generali come:

a) riprendere il maggior numero possibile di particolari, dettagli, primi piani (per offrire al montatore la possibilità di colmare « vuoti » nel racconto e « salti » di montaggio; mentre il montaggio stesso acquista maggiore agilità e varietà di piani);

b) evitare per quanto è possibile i movimenti di macchina (per la difficoltà di raccordare i movimenti l'uno sull'altro, per l'impossibilità di inserire un'inquadratura fissa in mezzo ad un'inquadratura in movimento, per evitare che a causa del movimento di macchina il ritmo necessariamente rallenti);

c) aver cura che l'oggetto della ripresa, se in movimento, *entri* sempre in campo all'inizio dell'inquadratura, e ne *esca* alla fine (si offriranno così sempre al montatore, con sicurezza, i necessari punti d'attacco);

d) aver cura che gli sguardi, i movimenti degli oggetti della ripresa e gli eventuali movimenti di macchina vadano, nel quadro, *nello stesso senso* per angolazioni contigue, analoghe, ecc. e *in sensi opposti* per angolazioni opposte, in controcampo o corrispondenti.

Entro i limiti dati dalle condizioni atmosferiche del momento, l'operatore è naturalmente responsabile della qualità fotografica del materiale impressionato.

Il montatore ha effettivamente nel giornalismo cinematografico la responsabilità e le funzioni di « redattore capo », per la scelta delle inquadrature che comporranno una notizia, e per la scelta delle notizie che comporranno un giornale. Abbiamo già visto i metodi pratici secondo cui egli svolge il proprio lavoro; per ciò che riguarda l'estetica, non c'è che da riferirsi ai noti principi generali dell'estetica del montaggio (cfr. ad esempio la tabella dell'Arnheim). La pratica della lavorazione, e la rapidità che si richiede nel montaggio del giornale non possono certo concedere molto tempo agli esperimenti, sarebbe tuttavia interessante

constatare l'efficacia di un'attualità di cui gli operatori riprendessero nel miglior modo possibile le sole inquadrature indicate dal montatore; in cui questi avesse la possibilità di servirsi di elementi ripresi in altre epoche e in altri luoghi, o magari girati appositamente in teatro dietro sue precise indicazioni; in cui, infine, egli avesse tanto materiale estero e nazionale (quantità di notizie, non «metraggio») a disposizione, da poter dare all'intero giornale una sua linea precisa. Un carattere e, se si vuole, uno stile, reso con forza dalla scelta delle associazioni e dei contrasti espressi magari attraverso il montaggio alterno di notizie simultanee, ecc. ecc.

Ma il montatore è naturalmente vincolato al materiale, al tempo, ed a vari fattori extra cinematografici, mentre se il materiale si può migliorare, il tempo non si può allungare. Bisogna tuttavia riflettere che il giornale si rivolge ad un pubblico eccezionalmente vasto, verso il quale ha doveri di chiarezza, di informazione, di spettacolarità, di educazione (sopratutto politica), e che alla forza di suggestione dell'immagine montata sono appunto affidati questi non lievi compiti.

Sarà interessante notare come la composizione del giornale abbia caratteri propri, fuori dei rapporti estetici a cui è orientata la produzione a soggetto. Abbiamo visto che nell'attualità si presenta alla base della ripresa un essenziale fatto che determina la diversa natura estetica del materiale per il montaggio: la necessità di subordinare le posizioni della macchina alla disposizione del materiale plastico, invece che questa a quelle, in armonia, come avviene in teatro di posa. Altra particolarità che ci sembra caratteristica dell'attualità è il ritmo, che, come abbiamo ricordato, è piuttosto veloce. Quando il cinema era giunto nella sua storia evolutiva al migliore periodo del muto, l'immagine sullo schermo aveva trovato il suo giusto equilibrio nel tempo. Ma è noto che la parola è meno veloce dell'immagine: ha minore capacità di sintesi, minore immediatezza, anche sensoriale. Aggiungere la parola alle immagini significava, come ha significato infatti, trovare un nuovo equilibrio ritmico fra le inquadrature, rallentarne la velocità portando il tempo di percezione dell'immagine più vicino a quello di percezione del suono. Nell'attualità, come, del resto, nel documentario, il parlato ha nella stragrande maggioranza dei casi, funzioni didascaliche, didattiche, informative. La voce dell'annunciatore non appartiene al mondo dello schermo, e questo fa sì che, nella composizione del film, suono ed immagine possano seguire indipendentemente ognuna il proprio ritmo naturale. Il problema estetico della composizione delle due colonne si

riconduce quindi allo studio dell'integrazione reciproca di questi due ritmi e nel coordinamento di questi due indipendenti ordini di sensazioni visive ed auditive. Tale integrazione può avvenire (l'osservazione va considerata in senso molto largo):

a) per sincronismo;

b) per asincronismo.

In altre parole l'annunciatore può « commentare » l'immagine (o l'immagine commentare le parole dell'annunciatore) oppure parlato ed immagine possono avere espressioni relativamente indipendenti, magari singolarmente contrastanti. È chiaro che il primo caso si risolve il più delle volte in una superflua reiterazione espressiva. Ora il « soggetto » di un avvenimento si può considerare come schematizzato nel titolo (didascalia) che individua con prontezza la nazione e la località in cui l'avvenimento stesso si svolge, e nelle prime battute del parlato che, per così dire, l'annunciano. Ogni altro tratto di parlato, più che commentare l'immagine (ripetizione inutile) deve esser volto a fornire tutte quelle indicazioni: cifre, fatti, presupposti critici o integrazioni cronologiche *che l'immagine non ha la possibilità di esprimere*. Di qui la necessità imprescindibile di lavorare separatamente le due colonne. Dipende dal tipo d'organizzazione del lavoro scelto in base ai soliti criteri di rapidità massima, la convenienza di registrare prima la colonna e montare su questa le immagini, o più facilmente, come è nell'uso, montare le immagini e registrare su queste la colonna. Il procedimento ideale consiste nello studiare sulla carta il parlato prima del montaggio, e correggerlo, poi, adattando i tempi, sulla copia campione prima della sincronizzazione. Una stretta collaborazione fra il montatore e il compilatore del parlato fornisce al primo una guida per il montaggio fotografico in rapporto al futuro accoppiamento del sonoro, ed al secondo il tempo di elaborare convenientemente il suo prodotto su di una preventiva conoscenza del materiale visivo ed un approssimativo senso del futuro montaggio complessivo. Essenziale ci sembra quindi che il sonoro non venga registrato in presa diretta. Quando necessità di sincronismo consigliano questo procedimento (esempio la ripresa di un discorso) la colonna originale verrà sempre ri-registrata per il missaggio della voce dell'annunciatore e dell'eventuale musica, in testa e in coda all'avvenimento. Ma anche in questo caso specifico, in cui il montatore accoppia le immagini ai pezzi scelti sulla colonna originale, il sonoro defini-

tivo risulterà necessariamente composto in sala di sincronizzazione. In ogni contingenza quindi, l'unità è data dalla reciproca integrazione degli elementi singoli, separatamente elaborati. Va notato infine che da questa integrazione nasce nel giornale la narrazione. La voce dell'annunciatore, fuori quadro, è un elemento che nella produzione a soggetto non trova nessun corrispondente, se non in quel « monologo interiore » di cui pochissimi film, di carattere inconsueto, ci hanno fornito esempi (*Delitto senza passione*, per citarne uno, o *Strano Interludio*). La convenienza di assegnare anche a questo parlato una funzione espressiva porta ad attribuire all'immagine solo in parte il compito della narrazione. Così il montaggio della colonna scena si orienta nei giornali prevalentemente alla descrizione, ed ai valori estetici del ritmo: mentre l'insieme delle inquadrature costituisce una sintesi più concentrata, l'attacco diviene più semplice e più libero da vincoli grammatici di tempo, di luogo, di angolazione, ecc. Si tratta in sostanza, di un diverso equilibrio fra gli elementi che compongono il film, mentre appunto da questo diverso equilibrio il genere viene caratterizzato; acquista uno stile.

Il margine di creatività lasciato al musicista è della stessa natura di quello che il musicista stesso ha nella normale produzione a soggetto. Le musiche possono essere originali o ri-registrate da altre colonne; avere la funzione di creare un'atmosfera (musica di fondo) o di evocare sensazioni in armonia o in contrasto con quelle date dalle immagini. Possono in altre parole costituire un commento o un complemento dell'immagine stessa, e s'intende che la seconda soluzione è quella che esteticamente preferiamo. Possono infine, accordandosi al taglio delle inquadrature (tecnicamente è più preciso il processo contrario: adeguare cioè la lunghezza dei pezzi alle battute musicali) potenziare l'effetto ritmico di una sequenza. Altre possibilità espressive sono offerte dall'impiego realistico (si sente la musica e si vedono i suonatori) e dal silenzio, inteso positivamente come « assenza di suono ». In altre parole si ripete l'estetica del suono musicale con tutti i suoi problemi, negli stessi termini che nella produzione a soggetto (cfr. a questo proposito, e ad esempio, la *Grammatica del film* di R. J. Spottiswoode). I rumori sono impiegati sempre realisticamente ed in genere in sincronismo. Possono contrappuntare l'immagine se « continui » (come sirene, fischi, motore d'aeroplano, vocio di folla, ecc.). Il recordista crea materialmente, in definitiva, la colonna missando e dosando tutti questi elementi, entrando a tempo con le colonne originali o di repertorio, regolando gli effetti sonori, ecc. ecc.

* * *

Le notizie dall'estero e per l'estero vengono trasportate per via aerea.

Attualmente al LUCE si producono 4 giornali alla settimana ed un giornale per la Spagna (le notizie e gli avvenimenti sono tratti dai giornali nazionali e doppiati in lingua spagnuola).

Per le notizie estere vigono convenzioni con l'America (Metrotone, Paramount, ecc.), l'Inghilterra (Pathé Gazette, Pathé Pictorial, Paramount), la Francia (Paramount e Pathé Journal), la Germania (Ufa e Selenophon), il Giappone (Asaki e Niki Niki), ecc. ecc.

I primi giornali sono stati proiettati nel 1927 e da tale anno al 1931 sono stati composti 1027 giornali muti. Dal 1931 ad oggi sono stati proiettati oltre 1520 giornali sonori.

RENATO MAY

Note

1. *Vi sono delle persone che, avvicinandosi al cinema, intendono prima di tutto scoprirne l'essenza artistica e espongono in varia forma le loro vedute al riguardo. Insomma, fanno della teoria, non teoria utile quale quella che sta in diretto rapporto con la pratica o si vale di esatte definizioni; ma teoria nebulosa o teoretica.*

Ci limitiamo ad accennare di sfuggita al fascicoletto « Fondamenti di una teoretica cinematografica » di Giovanni Mariutti, il quale ritiene di poter risolvere tutta l'estetica del cinema soltanto procedendo ad una sostituzione di termini: al posto di quelli attualmente in uso (inquadratura, montaggio, carrello, panoramica, primo piano) metterne altri (fania, ciclofania, poichillia, eutischemia, ecc.). Curiosità, insomma.

Teorici convinti sono Wolfango Rossani e Vittorio Collina (autore questi di un volumetto sul cinema e le arti da noi non accetto per la sua imprecisione) i quali vanno da tempo dissertando di cinema su « Meridiano di Roma », senza tener conto dei precedenti studi sull'argomento.

Scrive Vittorio Collina: « Al Rossani interessava molto scoprire l'elemento caratteristico di distinzione che differenziasse il teatro dalle forme di arte originarie, per trovare, poi, per analogia, un altro elemento differenziatore del cinema. Ma quando si è trattato di fissare questo nuovo elemento, la sua incertezza e imprecisione si è palesata chiaramente. Infatti egli crede di poter identificare la caratteristica essenziale del cinema nel ritmo plastico-figurativo-emotivo, che suscita immediatamente l'interesse originario nell'animo dello spettatore. Definizione ambigua, problematica e inaccettabile perchè è un miscuglio di elementi eterogenei che non si possono fondere in unità caratteristica di un'arte, in quanto il « ritmo » è l'elemento della danza e della mimica, arti del movimento, il fatto « emotivo » è una qualifica che si può applicare a tutte le arti, e quello « plastico-figurativo » è spettante alle cosidette arti belle ».

Risponde Wolfango Rossani: « Il Collina questa volta ha ragione, ma ha ragione perchè la mia definizione generica è limitata ed un capitolo che ha per argomento un tema di origine generale e non specifico. A me interessava dimostrare, sia pure per sommi capi, che se nel teatro l'elemento autonomo è la « parola », nel cinema è il « ritmo plastico-figurativo-emotivo ». In questa imprecisa definizione è contenuta una esigenza che troverà la sua chiara trattazione nei capitoli successivi che, per ora, il Collina non conosce. È inutile

quindi che egli mi faccia rilevare una imprecisione di un elemento appena abbozzato. Qualunque idea definitoria fino a che non ha ricevuto il suo assetto sistematico, cioè quel contributo di analisi necessarie per darle concretezza e specificità, rimane ad un primitivo stato di imprecisione che nulla può ovviare ».

La discussione continua e continuerà, forse, tra il Collina e il Rossani. Tuttavia non sarà fuor di luogo ricordare che, senza ricercare nuove complicate definizioni, l'elemento caratteristico del cinema come arte è il « montaggio ».

2. *L'esperanto è la lingua adottata dai produttori del film « Idiot's Delight » per far parlare alcuni personaggi. Questi personaggi appartengono ad un paese immaginario. Come qualcuno ricorderà « Idiot's Delight » deriva da una commedia nella quale sotto l'aspetto di soldati di un paese aggressore erano mostrati dei soldati italiani. La Metro avendo acquistato i diritti di traduzione sullo schermo della commedia, sono sorte delle proteste, per ovviare le quali la Società ha deciso di non trascurare il paese aggressore ma di renderlo anonimo. Si trattava tuttavia di far parlare i personaggi di questo paese. Clarence Brown il regista del film ha deciso di scegliere l'esperanto quale lingua per questo paese. Gli esperantisti vedono che l'esperanto si diffonde e sono contenti. Clarence Brown a sua volta, invia ai giornali esperantisti fotografie con dedica scritta in esperanto. Intenderebbe con questo « il regista della Garbo » dimostrare il suo favore ai personaggi del paese cosidetto « aggressore »?*

3. *Sembra sia diventato di moda, in America, sostituire i registi, non appena hanno iniziato un film. Può parere strano, e pare soprattutto agli esteti del cinema che vedono nel film un prodotto individualistico, che il risultato sia, in fondo, lo stesso, se due registi hanno messo le mani in un film, in luogo di uno. Vi sono casi, è vero, in cui due registi vanno d'accordo e realizzano insieme il film. Ma noi vogliamo alludere invece a quei casi in cui, dopo qualche giorno di lavorazione, il regista A lascia il film che viene ripreso il giorno dopo dal regista B. Queste sostituzioni che non influiscono sul risultato della produzione, dipendono dall'organizzazione del cinema americano; organizzione che si può definire impeccabile. Che da questa organizzazione non escano film cosiddetti d'arte, può anche disturbare gli esteti del cinema, ma nello stesso tempo suggerisce una cosa: che bei risultati si potrebbero ottenere se il geniale spirito italiano fosse sostenuto da una buona organizzazione!*

4. *Più volte sono apparse sui giornali proteste per « quella filza di nomi che appaiono in testa ad ogni film »; secondo gli articolisti e anche secondo il pubblico, quella filza di nomi è troppo lunga. Per noi non è affatto lunga. Dipende, del resto, la lunghezza dalla durata di tempo in cui ogni nome appare sullo schermo; durata che dipende a sua volta dalla lunghezza della pel-*

licola per ciascuna didascalia. Che i nomi ci debbano essere, è senza dubbio utile: utile sapere da che romanzo eventualmente è stato tratto il film, chi ha disegnato la scenografia, chi è stato l'operatore. Utile. Sarebbe poi vantaggioso che all'ingresso di ogni locale venisse distribuito agli spettatori un foglio programma con tutte le indicazioni necessarie e precise. Soprattutto precise. Infatti, quello che si può lamentare è che le indicazioni sono spesso imprecise e incomplete. È mai possibile che gli editori del film commettano tanti errori di nomi? Nelle riduzioni da film stranieri, nei film doppiati, appaiono poi, di solito, vistosamente, i nomi del direttore della versione italiana (direttore del doppiato), dello scrittore dei dialoghi italiani, mentre non appaiono, magari, i nomi degli sceneggiatori. Inoltre spesso ci è accaduto di leggere frasi simili, dopo il titolo del film: « commedia giallorosa di... », oppure: « il film più brillante di... », oppure: « grande dramma di vita di... ». E poi, naturalmente, i nomi, spesso sbagliati: gli editori mettono un nome a caso, attribuendo magari la scenografia allo sceneggiatore e viceversa. Sarebbe utile che una volta per sempre si uniformassero le didascalie di testa del film; con criterio, si intende: in quattro didascalie possono essere contenuti tutti i nomi dei collaboratori al film e quelli degli interpreti: questi ultimi sarebbe utile fossero ripetuti alla fine del film, col nome del personaggio da ciascuno di essi interpretato.

5. *Cinema e teatro. Elena Zareschi, allieva del Centro Sperimentale di Cinematografia, ha recitato con successo, sostenendo rispettivamente le due più importanti parti femminili, in due spettacoli: al Teatro delle Arti di Roma e al Teatro Alla Scala di Milano. La recitazione cinematografica presuppone una conoscenza di quella teatrale e la supera. Gli attori di teatro che passano al cinema non sempre, invece, riescono a capire che cosa sia la inquadratura cinematografica.*

6. *Il critico cinematografico del quotidiano si trova, di solito, nella condizione di dover scrivere le recensioni di film affrettatamente. Questa necessità lo porta spesso a sorvolare su molti dei fattori che compongono un film. Per esempio, non viene generalmente distinta la qualità della regìa dalla qualità della sceneggiatura. Sarebbe invece necessario che i critici individuassero le singole responsabilità, dando a Cesare quel ch'è di Cesare. Specie per quanto riguarda il film italiano, non sarà difficile che il critico (e si allude qui al critico in genere, anche a quello di periodici) si provveda della sceneggiatura originale del film che deve recensire. Potrà quindi vantaggiosamente confrontare la sceneggiatura col film. Molto spesso si sente dire, da parte di scenaristi, che i registi hanno rovinato i loro soggetti e le loro sceneggiature: può essere vero. Si sa che il regista è portato sempre a strafare; il che vuol dire, praticamente, modificare dialoghi, sopprimere addirittura certe sequenze: ne consegue che il ritmo narrativo del film ne perde alquanto; e talvolta i film diventano banali e non privi di puerilità. Nessuno esclude che il regista debba occuparsi della sceneggiatura; ma egli deve occuparsene al momento opportuno, cioè in sede di sceneggiatura. Si sa che invece è invalso l'uso, presso*

le nostre Case cinematografiche, di non dare alla sceneggiatura la importanza che ha; per cui il lavoro di elaborazione del soggetto è di solito alquanto affrettato. Ciò può dipendere anche dalla mentalità dei produttori i quali forse non hanno capito che tornerebbe a tutto vantaggio della loro industria se la sceneggiatura fosse fatta con calma e da persone competenti. Ma, ancora oggi, la maggior parte dei produttori nostri non ha ancora istituito un ufficio soggetti cui prendano parte attiva elementi adeguati e consci delle proprie responsabilità. Talvolta succede che il produttore faccia scrivere una sceneggiatura a questo e a quello; e questo e quello ogni volta ricomincia da capo il lavoro, e il regista a sua volta butta giù tutto o quasi e fa il film su pezzi di carta scritti all'ultimo momento, quando ormai è troppo tardi per fare una cosa buona. Ancora non ci risulta che alcuno dei nostri registi sia provvisto del genio dell'improvvisazione (che del resto non è il genio artistico). Ma alle opere d'arte, cioè ai buoni film si può giungere lo stesso, sostituendo al genio suddetto una intelligente preventiva attività di collaborazione.

Notiziario tecnico

REGOLE GENERALI DI ILLUMINAZIONE

L'organo degli operatori americani pone al primo posto della tecnica moderna le norme che devono essere seguite per trarre il massimo delle possibilità di rendimento dalle emulsioni pancromatiche extra-rapide attualmente in uso negli studi cinematografici.

Le principali qualità di queste nuove emulsioni sono:

1. — Grana finissima;
2. — Gradazione di tonalità ottima;
3. — Possibilità di sentire i minimi scarti di luminosità;
4. — Massima sensibilità.

Tutti gli operatori americani sono concordi nell'affermare che il risparmio di luce è rilevante e che i risultati ottenuti sono molto buoni.

Tetzloff dichiara che nella sua ultima produzione la spesa sostenuta per consumo di luce è stata dal 35 al 40% minore del consumo precedente. Nei diffusori da 2000 Watt le lampade furono sostituite con altre da 1000 Watt, nei 5000 la potenza fu ridotta a 2000 Watt. Nei proiettori di piccola potenza la diffusione fu aumentata secondo i bisogni.

W. O' Connell afferma che la nuova emulsione presenta maggiori possibilità di separazione dei piani e che quindi è possibile ottenere quella profondità di campo che è necessaria per creare una maggiore sensazione di tridimensionalità nelle immagini proiettate sullo schermo.

G. Gaudio, la cui tecnica di illuminazione è sopratutto basata sull'ottenimento di più forti contrasti di luce di quanto normalmente non facciano gli altri operatori, afferma che il rendimento delle ombre è migliore. Egli ha ottenuto effetti molto buoni diminuendo il valore medio di illuminazione da 150 a 100 candele per piede quadro ad appena 50. Questo valore di 50 candele per piede quadro viene dato come valore base medio dell'illuminazione dall'operatore Charles Rosher, che, nel film *Aurora* di Murnau, mise in risalto le possibilità evolutive dell'immagine con una adeguata distribuzione delle luci.

I perfezionamenti apportati negli ultimi anni nella tecnica dell'illuminazione tendono alla eliminazione dei fasci luminosi secondari, i quali sono considerati parassiti agli effetti della formazione dell'immagine.

Il fatto di adoperare involucri esterni che hanno lo scopo di limitare il fascio di luce entro un angolo utile, non è stato ritenuto sufficiente allo scopo. Fu tentata anche l'adozione del spill-ring, consistente in una serie di cerchi concentrici anteposti al fascio luminoso davanti al proiettore; però questo accessorio dovette essere abbandonato per il riscaldamento eccessivo che originava nell'interno del proiettore e per la mancanza della necessaria omogeneità del fascio ottenuto. La minor luce parassita non era compensata dagli inconvenienti derivanti dal suo uso.

Sui proiettori a specchio i pareri sono diversi. Essi danno indubbiamente un guadagno di luce ma richiedono d'altra parte una perfetta lavorazione della superficie curva, un esatto calcolo dei rapporti intercedenti tra essa e la lampada, una costruzione accurata del proiettore ed una grande pratica in colui che fa la centratura. È inoltre certo che la presenza dello specchio origina un riscaldamento nocivo del filamento sul quale viene a battere il fascio di luce riflessa.

L'apparizone della lente di Fresnel ha portato notevoli modifiche nella ripresa cinematografica. Questa soluzione, che forse non è la più logica, è certamente semplice e costituisce un metodo economico e pratico.

Se la condizione di perfetta centratura dello specchio, della lampada e della lente di Fresnel è rispettata, si possono ottenere dei fasci luminosi omogenei le cui perdite intorno all'asse siano minime.

Queste migliorate condizioni di illuminazione unitamente alla maggiore sensibilità delle emulsioni permettono di raggiungere rendimenti elevati.

Se si esamina una zona d'ombra dal punto di vista fotografico, il rendimento dei dettagli sarà tanto migliore quanto più l'emulsione avrà una gradazione perfetta ed una elevata sensibilità ai minimi contrasti di luminosità. Proprietà che sono caratteristiche delle nuove emulsioni.

Si usavano già da tempo in cinematografia emulsioni a grana fine le quali tuttavia non possedevano la necessaria latitudine di posa; fotografando un soggetto a grandi contrasti di luce non si riusciva ad ottenere alcun miglioramento.

Se consideriamo l'immagine proiettata sullo schermo si nota che anche con una grana grossolana si possono ottenere aspetti piacevoli del quadro pur senza ottenere quei dettagli e mezze tinte che interessano.

Un'immagine cinematografica ingrandita sembrerà più o meno dettagliata e pittorica in relazione alla distanza alla quale viene guardata; tuttavia una immagine ben modellata e con gradazioni di tonalità perfette sarà, alla stessa distanza, più artistica di quella la cui gradazione sarà inferiore.

Nella distribuzione delle luci necessarie alla ripresa non occorre oggi raggiungere i massimi necessari un tempo; una volta il piano di ripresa era inondato di luce d'ambiente a scapito degli effetti di contrasto che venivano coperti da una piatta ed uniforme illuminazione; i miglioramenti nei proiettori e nelle emulsioni permettono un più efficace controllo delle luci di effetto ed una migliore ripartizione e controllo della luce diffusa.

L'ACUSTICA DELLE SALE

Riportiamo alcuni dati ed alcune formule molto interessanti relative all'acustica delle sale di grande volume e che hanno un'importanza non trascurabile ai fini del calcolo del tempo di riverberazione.

La formula del Sabine è basata sulla conoscenza del volume della sala in metri cubi e dell'assorbimento totale, somma degli assorbimenti delle varie pareti paragonate all'unità di misura costituita da un metro quadrato di finestra aperta.

L'assorbimento di una parete viene calcolato considerando la sua superficie ed il coefficiente del materiale di cui essa è composta.

La resistenza del materiale alla propagazione dell'onda è data dal rapporto $\frac{p}{v}$ tra la pressione del suono e la velocità vibratoria.

Il potere di riflessione o di assorbimento di un'onda sonora da parte del materiale sono funzione diretta del rapporto ora ricordato e che prende il nome di resistenza d'onda.

La resistenza d'onda dell'aria alla temperatura di 20° C. è data da:

$$W = 41 \text{ grammi per cm.}^{-2} \text{ per sec.}^{-1}$$

A questa temperatura la densità è di 1,2 mg/cm³, e la velocità di propagazione 340 m/sec.

Il coefficiente di riflessione è dato dal rapporto tra l'intensità dell'onda riflessa e l'intensità dell'onda incidente.

Il coefficiente a di assorbimento ha invece per valore:

$$a = \frac{4\,W_1 \cdot W_2}{(W_1 + W_2)^2}$$

dal quale si deduce che in taluni casi una parete solida può avere un debolissimo assorbimento e per conseguenza presterà una riflessione praticamente totale. Ne deriva che corpi solidi omogenei non possono essere usati come materiali assorbenti.

Un'onda piana che si propaghi parallelamente ad una parete assorbente viene ammortizzata. L'assorbimento del suono non è in questi casi dovuto interamente all'attrito tra l'onda sonora e la parete ma dipende principalmente dalla trasmissione dell'onda sonora nell'aria contenuta nelle porosità del materiale che costituisce la parete.

La viscosità dell'aria contenuta entro i pori frena il movimento dell'onda e ne causa lo smorzamento. Per ottenere un forte coefficiente di assorbimento è necessario che nell'interno delle porosità non esistano superfici riflettenti il che avrebbe lo scopo di restituire all'onda sonora originale parte dell'energia ceduta alle scabrosità della superficie.

Il coefficiente di assorbimento dei vari materiali si determina di solito misurando con un campione la variazione del tempo di riverberazione di uno spazio di prova coperto dalla sostanza da esaminare.

In questi esami però i risultati sono quasi sempre influenzati da numerosi fattori tra i quali hanno grande importanza la non troppo piccola dimensione degli strumenti di prova e la minima superficie utile del materiale adoperato.

È stato dimostrato che per un materiale provato da due laboratori diversi, operando sulla frequenza di 256 hertz al secondo si sono ottenuti valori del tempo di riverberazione varianti da 0,33 a 0,58 mentre con la frequenza 512 hertz al secondo i valori trovati oscillavano tra 0,69 e 0,99.

Per valori sufficientemente grandi del campione di materiale si possono invece ottenere dei risultati praticamente costanti.

Nella tabella seguente riportiamo i valori del coefficiente di assorbimento di alcuni materiali più in uso nei teatri riferiti all'assorbimento della finestra aperta:

Coefficiente di assorbimento a 512 *hertz al secondo*:

Materiale				
Finestra aperta				1
Apertura di scena	da	0,25	a	0,40
Sipario	»	0,15	»	0,50
Tappeti per terra	»	0,20	»	0,40
Feltro	»	0,50	»	0,80
Gesso non levigato	»	0,38	»	0,70
Muro di mattoni				0,03
Legno	da	0,06	a	0,10
Superficie occupata dal pubblico				0,96
Ogni spettatore				0,50
Ogni sedia tappezzata non occupata . . .				0,30
Ogni sedia non tappezzata non occupata . .				0,03

Dai dati ora riportati si nota che il fattore più importante dell'assorbimento di una sala per spettacoli è il pubblico. Per evitare una riverberazione troppo corta quando la sala è piena di spettatori e troppo lunga quando essa è senza o con pochi spettatori, occorre che il volume della sala non sia troppo piccolo. La pratica consiglia che il rapporto che deve passare tra il volume della sala ed il numero dei posti deve essere mantenuto attorno al valore 5,9. Ciò significa che per ogni persona presente nella sala, quando essa è piena, deve esistere un volume d'aria pari a 5,9 metri cubi.

Riportiamo il tempo di riverberazione di talune delle sale più conosciute nel mondo:

		Tempo di riverb. in secondi
1.	Alten Gewandhaus di Lipsia	1,45
2.	Examinat. Hall di Cambridge	1,2
3.	St-Margaret's di Westminster	1,9
4.	Musikvereinsaal di Vienna	1,4
5.	Wagner Theater di Beyreuth	2,25
6.	Thomas Kirke di Lipsia	2,55
7.	Eastman Theatre di Rochester	2,19
8.	Salle Pleyel di Pargi	1,5

Il tempo di riverberazione più lungo si trova nelle chiese, quello più corto nelle sale da teatro, mentre nelle sale per orchestra si hanno dei valori intermedi.

CONTROLLO DELLE COLONNE SONORE A DENSITA' FISSA

È possibile controllare il suono nei film a densità fissa per mezzo di prove fatte sulle alte frequenze. Sappiamo che la qualità del suono a densità fissa dipende essenzialmente dalla precisione dell'immagine della modulazione sulla pellicola. È necessario quindi che i chiari della banda sonora siano perfettamente trasparenti e i neri perfettamente opachi. Oltre a ciò occorre ancora che le punte delle modulazioni siano bene affilate, i contorni molto netti e che il galvanometro dia un tracciato fedele.

Naturalmente se una di queste condizioni non è pienamente soddisfatta si noterà una notevole distorsione sulle alte frequenze. Allora bisognerebbe trovare una densità abbastanza piccola tale che possa dare un'immagine molto perfetta e una debolissima distorsione.

Il termine di confronto per scegliere una buona densità può ben esser dato da un'alta frequenza. Il procedimento è pressapoco il seguente:

Si connette un oscillatore ad un modulatore che dà 400 hertz. Si registrano i 400 hertz con vari valori di densità prima stabiliti. E così pure i positivi, misurando poi i cicli all'uscita di un riproduttore. Le varie combinazioni delle misure dei negativi e dei positivi indicano quali siano le migliori condizioni di densità per una buona registrazione e riproduzione.

Sappiamo che nella densità fissa spesso si hanno delle variazioni inevitabili dovute all'emulsione, all'esposizione, al tempo di sviluppo, alla tempe.

ratura dei bagni, e via di seguito. Perciò è necessario ridurre al minimo queste variazioni usando molta attenzione in tutto.

Ora è bene far notare che l'uso del sistema detto in controfase evita ogni possibilità di errore. Il vantaggio maggiore offerto da questo sistema è di eliminare le armoniche di distorsione e di dare quindi una buona qualità del suono.

Esperienze fatte con livello di 30 db. hanno dato risultati soddisfacenti. Le prove sono state fatte a 1000 hertz e quelle per la distorsione a 9000. Le curve ricavate da dette prove indicano che per un positivo standard con una densità 1,59, il negativo può variare da una densità di 1,93 a 1,20; mentre per una registrazione contro fase non vi è quasi limite. Si deduce che praticamente con questa registrazione la densità del negativo ha pochissimo importanza e che, solo in caso di grave errore, si cambia il tempo di sviluppo.

Per un positivo a pista ordinaria il limite di densità oscilla fra 1,53 e 1,70, mentre col sistema contro-fase ciò non occorre. Ecco perchè le Case cinematografiche hanno l'abitudine di conservare il suono e la scena originali dei film e di mandare negli altri paesi solo le copie.

È stato spesso detto che è necessario avere per la densità un valore del gamma di 2; però nell'accoppiare suono e immagine non si potranno mai avere buoni risultati perchè in tal caso occorre lavorare con gamma molto basso. Sarebbe utile avere un gamma alto per aumentare la finezza del suono, ma poichè lo sviluppo stesso e l'emulsione possono produrre un buon contrasto, la questione del gamma passa in secondo luogo.

Usando una grana sottile nei negativi e nei positivi con grande potere risolvente si sono esaminati presso la R.C.A. dei nuovi metodi capaci di dare copie del suono e dell'immagine di ottima qualità. La Warner Bros già adopera tali metodi. Usando pellicola a grana sottile e pancromatica gli americani usano un particolare filtro che lascia passare solo i raggi di lunghezza d'onda inferiore a 5000 Å.

In linea generale la densità di un positivo definitivo deve essere circa di 1,33. La pratica ha mostrato che numerosi film controtipi hanno densità oscillante fra 1,33 e 1,40. I negativi con densità inferiore a 1,33 non sono mai consigliabili per gli effetti sgradevoli nella riproduzione di alcune consonanti.

Infine la qualità del suono a densità fissa dipende molto dalle stampatrici, dalla scorrevolezza della pellicola su queste e ancora dalla precisione del contatto.

I Libri

ADRIAN BRUNEL: *Filmcraft.* Edizione George Newnes Ltd, Londra.

Il volume di Brunel si potrebbe definire un manuale di tecnica cinematografica per dilettanti il quale non manca, però, d'interesse anche per i professionisti. Si tratta di una semplice esposizione tecnica, effettuata con metodo e precisione, dei processi necessari alla creazione di un film. L'autore, pur prendendo in considerazione anche il film sonoro, si diffonde più ampiamente sulla tecnica del film muto per le seguenti ragioni: anzitutto perchè la maggior parte dei dilettanti non è ancora equipaggiata per il film sonoro e poi perchè ritiene che le basi della tecnica cinematografica (eccettuate quelle parti specifiche alla produzione sonora) siano ancora quelle del cinema muto. Anche per effettuare film sonori si lavora nei teatri di posa, ci si serve della « camera », dell'illuminazione, delle ricostruzioni sceniche. Inoltre si continua sempre a fotografare su negativi di celluloide ed esistono ancora le operazioni di stampa e montaggio. I problemi della « camera » poi sono identici a quelli del film muto della cui tecnica, pertanto, non può fare a meno neppure chi si accinge a girare un film parlato al cento per cento.

Il manuale s'inizia con la scelta del soggetto che, se non è cosa facile per un professionista, diventa un problema assai più arduo per un dilettante, la cua attività è limitata da tanti fattori fra i quali i principali sono quello economico e la località in cui risiede chi si accinge a girare il film. La località certamente influisce sulla scelta del soggetto sia esso un documentario, un film di viaggi o narrativo.

L'autore propone i seguenti soggetti, che riporto perchè la loro realizzazione è possibile ovunque:

Un giorno della vita del mercato di una città; Estate nel Shopshire; Vita di una fattoria; Un dramma nel canale; Una commedia nei sobborghi; Una storia fantastica; Una tragedia.

Ognuno dei detti soggetti è di eguale importanza dal punto di vista tecnico-artistico poichè arte, tecnica, psicologia, mestiere e tutti quei fattori che concorrono al successo di un dramma sono molto più necessari nei soggetti che non hanno un carattere narrativo.

Supponiamo che ci si proponga di riprendere la città dove abitualmente si dimora. Se il dilettante avrà in sè qualche cosa dell'artista creativo troverà materiale in abbondanza qualunque sia la località dove egli vive. Non bisogna mai credere che essa possa essere incolore, priva di carattere, inde-

gna di essere cinematografata. Quello che importa è che si sappiano vedere le cose individualmente, secondo i proprio punto di vista, in modo da poter dare al film uno stile particolare. Uno dei film più perfetti che mai sia stato effettuato su di una città è, secondo Brunel, un film di Ivens e Franken dal titolo *Rain* (*Pioggia*). Questo cortometraggio fu girato per conto della Film Liga of Holland nel 1929 e fu ripreso interamente con un apparecchio portatile. Esso rappresenta una giornata piovosa ad Amsterdam e fu proiettato in Inghilterra nel 1931 dalla Film Society. Inoltre per quanto riguarda il « treatment » il dilettante potrebbe ispirarsi al film *Il giro del mondo in 80 minuti* di Douglas Fairbanks.

Quando poi ci si decida per un film narrativo, cosa sconsigliabile fino a che non si ha acquistata una certa pratica,occorre evitare soggetti che possano coinvolgere nei fastidi dei diritti di riproduzione, specialmente quando si desideri mostrare pubblicamente i propri film, e la cosa migliore sarebbe scrivere da sè i propri soggetti oppure farseli scrivere da qualche amico capace di farlo. Brunel dà ai dilettanti una serie di consigli su ciò che essi devono evitare nello scegliere un soggetto. Non si deve essere ambiziosi, non bisogna accingersi a fare qualche cosa se non si ha la sicurezza di poterla realizzare, non si devono scegliere soggetti di carattere spettacolare perchè non farebbero che mettere in mostra le proprie deficienze e non si deve dimenticare che quanto più semplice sarà il soggetto tanto maggiori saranno le opportunità che il dilettante avrà per dimostrare la propria arte è la propria capacità.

La scelta del soggetto sarà subordinata alla lunghezza del film; comunque, sotto questo rapporto, il dilettante non è legato alle ridicole convenzioni dei professionisti e la sua unica limitazione deriva dal fattore economico. Quello che ha grande importanza per la realizzazione di un film è che, quando si comincia a girare, la trama sia ben chiaramente definita tanto nella carta quanto nella mente di chi l'ha concepita. Questo concetto Brunel lo ribatte anche a proposito della sceneggiatura del soggetto e dice, ben a ragione, che essa deve essere accuratissima ed è quasi tentato di definirla più importante ancora della stessa ripresa. Infatti molti produttori e registi hanno spesso rovinato un bel film con improvvisazioni che, anche se sul momento sembrano geniali, risultano poi spesso, a lavorazione ultimata, delle inutili e dannose interferenze. Il dilettante ha mano libera nella scelta dei propri soggetti ed il suo gusto non è viziato dalle grette e spesso sciocche considerazioni commerciali che sovente rovinano le buone qualità dei professionisti. Il Brunel fa un accurato esame della parte tecnica relativa alla stesura del soggetto, al « treatment », alle sequenze, ecc.

Riferiremo qualche cosa circa la scelta degli interpreti, problema abbastanza arduo per il dilettante quando si accinge a produrre film di carattere narrativo. Dopo aver scelto il soggetto, elaborato il « treatment » e la sceneggiatura si deve cominciare a pensare agli interpreti. Naturalmente prima di ogni altra cosa occorre esaminare la fotogenia e la capacità recitativa delle persone prescelte. Affinchè il film risulti interessante occorre, naturalmente, che in esso vi siano anche delle facce interessanti, vale a dire delle facce che

abbiano un carattere. Per quanto riguarda la bellezza si può fare anche a meno di quello che è il convenzionale gusto standardizzato, però, in tal caso, occorre sostituirlo con qualche cosa che non gli sia inferiore. Il campo per la scelta degli interpreti è limitato per i dilettanti, ma neppure per i registi di professione — sia pure per ragioni diverse — esso è molto ampio. La prima cosa da fare è osservare come gli artisti camminano e si muovono, poi studiare i loro primi piani, con vari cambiamenti di luce e facendo assumere all'artista molte e diverse espressioni. Non occorre effettuare ciò che abitualmente si chiama « un provino » poichè per dare ad un attore il modo di mostrare quello che egli è o può essere occorre girare parecchie scene e ciò costa molto denaro. Il dilettante si limiterà quindi a studiare l'attore mentre questi fa mostra delle proprie abilità, senza tuttavia riprenderlo con la « camera » ma esaminando la sua recitazione senza fotografarlo.

Talvolta si incorre nel pericolo di una distribuzione di ruoli troppo perfetta nel senso che i caratteri prescelti siano talmente stilizzati da essere immediatamente riconosciuti come « il furfante, la « donna fatale » l' « eroina » e l' « eroe », così che la maggior parte del vostro soggetto si rivela immediatamente. Non è necessario che il furfante abbia un aspetto troppo truce o che l'eroe sia simile all'immagine di un qualsiasi manifesto pubblicitario, a meno che non si voglia ricorrere alla trovata di invertire i caratteri, vale a dire di affidare la parte dell'eroe all'attore dall'aspetto da furfante e la parte del mascalzone all'attore dall'apparenza di eroe, il che, per una volta tanto, potrebbe essere anche divertente. Inoltre occorre fare attenzione che gli attori prescelti non si assomiglino troppo fisicamente. Per esempio due uomini alti, con baffetti, possono risultare troppo simili, specialmente se indossano lo stesso genere di vestiti, e si corre il rischio, quando siano ripresi ad una certa distanza, che il pubblico li confonda. Se proprio per forza maggiore si è costretti a girare un film con due attori che abbiano fra di loro qualche rassomiglianza si cerchi, almeno, di differenziarli un po' con li truccaggio e facendoli vestire in modo differente. Inoltre si raccomanda di scegliere accuratamente gli interpreti per le parti secondarie affinchè tutto il complesso della recitazione risulti armonico ed affiatato.

Per organizzare una produzione di una certa importanza Brunel ritiene che siano assolutamente necessari:

1) Il regista;

2) Il direttore di produzione;

3) L'assistente regista.

E ne riassume le incombenze in questo modo:

a) Il regista: Quando la produzione entra nel suo stadio di realizzazione il regista è già passato attraverso diversi altri stadi: egli ha collaborato con lo scrittore per la sceneggiatura, ha discusso le spese con il direttore di produzione, ed ha selezionato i suoi interpreti. Ora tutto quello che gli si dovrebbe concedere di fare sarebbe di lavorare in pace il più possibile. Il suo primo e più importante dovere è quello di dirigere e di concentrare tutta la sua attenzione sulla regia.

b) Il direttore di produzione: Dopo gli accordi preliminari egli deve sorvegliare le spese e fare attenzione a che la produzione, di cui egli è il capo, si svolga senza attriti o impacci di sorta, egli è il responsabile del buon andamento della lavorazione e deve far sì che ogni cosa funzioni secondo il piano prestabilito per quanto glielo permettano tempo, situazione, malattie od altre circostanze.

c) L'assistente regista: Dal momento in cui si comincia a girare il film egli deve essere in ogni luogo e principalmente là dove si effettuano le riprese. Egli potrebbe essere coadiuvato da un giovane attivo e volenteroso che potrebbe essere il *suo* assistente.

Inoltre passa in rassegna anche:

Lo scenografo;
Il sorvegliante;
Il disegnatore di costumi;
La guardarobiera;
La segretaria;
Il capo elettricista;
L'addetto al montaggio;
Il truccatore;
Il capo carpentiere;
L'operatore.

Naturalmente l'incarico dello scenografo è quello di disegnare le scene. Ma egli, oltre avere delle qualità artistiche ed il gusto della decorazione, dovrebbe possedere anche una certa conoscenza della matematica per poter ben studiare la « camera » e saper come applicare le leggi ottiche relativamente al valore prospettico di una data scena, specialmente quando questa sarà costituita in parte da una costruzione di grandezza normale e in parte da un modello in proporzioni ridotte. Egli dovrà essere in grado di far fronte a tutti i numerosi problemi che l'ottica impone allo scenografo, specialmente a quello cinematografico che è soggetto a leggi diverse e più complicate di quello teatrale.

Il sorvegliante dovrebbe anzitutto leggersi accuratamente la sceneggiatura, comunque lo si fornirà di una lista contenente tutti i requisiti richiesti da ogni scena che verrà preparata dall'assistente regista. È compito del sorvegliante esaminare che, al momento in cui si comincia a girare, sia tutto al suo posto, sia che si tratti di un contatore del gas, di un telaio per ricamare, di una bilancia, dell'asta di una bandiera, o di qualsiasi altro oggetto necessario per la scena. È lui che coadiuvato generalmente dallo scenografo, pensa all'ammobigliamento, ma vi sono case cinematografiche che per curare l'arredamento hanno creato un apposito incaricato, mansione, questa, particolarmente adatta alle donne. L'arredamento comprende la disposizione dei mobili e dei soprammobili, dei fiori, delle tavole apparecchiate e perfino delle pieghe delle tende.

Il disegnatore dei costumi è un altro elemento necessario alla buona riuscita di un film ed anche questo è un incarico particolarmente adatto alle donne. Anche per una produzione in cui si voglia spendere poco o quasi nulla una persona che abbia gusto ed occhio, può fare miracoli in questo campo. Qualora siano richiesti costumi stranieri bisogna naturalmente ricorrere ad una persona specializzata in questo campo.

La guardarobiera deve provvedere alla manutenzione dei costumi già esistenti, tenerli puliti e preservarli dalle tarle, deve rinacciarli e smacchiarli, stirarli e rimodernarli, deve contarli ed inventariarli, ella deve sapere subito dove si trovano quando essi occorrono oppure dove si possono avere, e deve essere sempre pronta con l'ago e col filo per ogni evenienza.

Il compito della segretaria consiste in lunghe ore di strenua attenzione, ma il suo è un lavoro interessante ed ha anche il vantaggio che permette di starsene seduti la maggior parte del tempo. Ella ha il dovere di ricordarsi dettagliatamente di tutto ciò che fu fatto e detto mentre si girava una scena e di annotarlo in quella copia della sceneggiatura che le è stata consegnata (sul lato opposto a quello in cui è dattilografata la scena), oppure su di un taccuino. Siccome deve scrivere molto in fretta, generalmente ella dattilografa in un secondo tempo gli appunti che ha preso mentre si girava la scena. Molte segretarie hanno sullo studio una propria macchina da scrivere portabile e dattilografano le loro annotazioni nelle soste fra una scena e l'altra. La segretaria non deve lasciarsi sfuggire nulla e deve annotare qualsiasi dettaglio; per esempio:

a) Quale mano l'attore A ha usato per aprire la porta;

b) La camminata con la quale l'attrice B è uscita dalla stanza, quale era il suo umore, la sua espressione e l'abito che indossava;

c) Tutti i particolari dell'abbigliamento, se l'attore C aveva la sua cravatta a pallini, se il fazzoletto era dentro o fuori dal suo taschino, se aveva il cappello ed in caso affermativo come lo portava.

Tutte queste annotazioni sono necessarie e devono essere fatte immediatamente mentre si gira, poichè non ci si può fidare della memoria e occorre evitare che accada, come in qualche vecchio film, di vedere il protagonista entrare da una porta con i calzoni neri per uscire immediatamente dalla parte opposta con i calzoni bianchi. Inoltre tutti questi appunti sono, in seguito, di grande utilità anche per l'operazione di montaggio.

Il compito del capo elettricista è importante ed ha un campo d'azione molto vasto, sia che lavori in un grande « teatro di posa » che in un piccolo studio da dilettante. Soprattutto egli deve essere una persona piena di risorse e deve lavorare in piena armonia con l'operatore.

L'addetto al montaggio è uno dei tre creatori del film. Egli deve avere occhio, ingegno, perizia ed un'infinita pazienza. Durante la programmazione esaminerà i vari pezzi di film non appena usciti dal laboratorio ed insieme al regista esaminerà, poi, quali sono le migliori riprese di ogni scena. Per prima cosa riunirà i vari pezzi dando al film una certa continuità e, nei suoi momenti liberi, assisterà alle riprese. Ma il suo vero lavoro non incomincerà

che quando il film sarà stato ultimato di girare ed il suo compito è talmente importante che Brunel vi dedica poi tutto un capitolo.

Il truccatore è responsabile della sua opera verso l'operatore. Spesso provvederà personalmente a truccare la maggior parte degli artisti ma certamente non potrà farlo per tutti. Egli deve essere sempre presente nel teatro di posa dove si sta girando la scena e dovrà essere armato di piumino, asciugamano, spazzola, pettine e della scatola di colori. Dovrà anche aver sempre con sè una provvista di carta asciugante per tergere il sudore provocato dall'effetto combinato del truccaggio e del calore dei riflettori. Prima di ogni scena egli deve esaminare attentamente uno per uno gli attori per controllare se questi sono truccati a dovere.

Il capo carpentiere, similmente a tanti altri che prendono parte alla produzione, deve essere anche lui una persona esperta e piena di risorse. La maggior parte del suo lavoro deve essere effettuato in cooperazione con lo scenografo verso il quale deve rispondere per la costruzione delle scene. Non appena queste sono state montate egli deve prendere in considerazione i « desiderata » del capo elettricista circa la posizione dei riflettori, quando questo particolare non sia stato curato già personalmente dallo scenografo.

Finalmente abbiamo l'operatore. Il suo è un vero lavoro da superuomo. Deve essere un artista, un tecnico, un poco anche chimico e, soprattutto, un lavoratore instancabile ed intelligente. Se poi egli deve lavorare con un apparecchio normale occorre anche che sia un uomo robusto, o per lo meno questo requisito deve possederlo il suo assistente. Molti operatori sono eccellenti per alcuni di questi requisiti ma pochi lo sono per tutti. Inoltre l'operatore ed il suo assistente all'inizio di ogni giornata devono controllare che nei magazzini esista un quantitativo di pellicola sufficiente per il lavoro quotidiano. L'operatore deve prender nota della lunghezza di ogni scena e di qualsiasi altro fattore importante per colui che dovrà sviluppare le negative. La lunghezza del film girato viene comunicato alla segretaria ed all'assistente regista che la includono nel referto giornaliero del lavoro fatto.

Parlando del montaggio, questa operazione tanto importante per il buon esito di un film, Brunel fa notare, fra l'altro, che i dilettanti possono supplire con l'ingegno alla mancanza degli apparecchi necessari. Egli stesso si è trovato spesso a dover curare il montaggio di pellicola in formato ridotto usando soltanto un banco, un paio di forbici, del mastice e pochi altri mezzi alla portata di tutti. Fra le tante operazioni inerenti al montaggio egli raccomanda, soprattutto, di essere molto cauti nel tagliare ed eliminare scene già riprese. Vi è sempre in questo caso una certa tendenza a procedere in maniera troppo draconiana ed affrettata. Si è spesso inclinati a trovare una sequenza interamente insignificante e la si toglie completamente del film, che si pensa potrà farne benissimo a meno e risultarne alleggerita, ma spesso si dimentica che lo scrittore del soggetto e della sceneggiatura ha dato a quella sequenza un particolare significato, anche se ciò e sfuggito al regista. Può essere che si tratti di una di quelle sequenze che contengono certi fatti o certe azioni essenziali alla logicità del soggetto, o che in seguito possono avere un significato molto più importante di quello che non appaia sul mo-

mento. Per conseguenza, prima di scartarla, una sequenza deve essere ben analizzata ed occorre indagare se lo scrittore del soggetto le annetteva qualche particolare importanza, ed in caso affermativo, quale sia la parte essenziale della sequenza. Poi va passata al montaggio ed in essa deve restare soltanto un minimo di ciò che non è necessario, ed un massimo di quello che è di vitale importanza. Se dopo aver fatto ciò la sequenza risulta sempre insipida ed il suo contenuto insignificante essa si può eliminare senz'altro. Brunel passa poi in rassegna anche i vari metodi del montaggio che sono ovvii per i veterani della cinematografia ma riescono senza dubbio utili per coloro che si trovano alle prime armi. Il manuale contiene anche molti esempi di sceneggiature e dialoghi, sia per film muti che sonori, che non è il caso qui di riportare.

Quello che invece occorre notare è che nell'ultima parte del volume sono contenuti saggi e articoletti di eminenti cineasti come Ian Dalrymple (montaggio commerciale), Sergej Nolbandov (spese di produzione), Ivor Montagu (creazione del soggetto), Angus Mac Phail (sceneggiatura), Henry Harris (illuminazione e sue applicazioni), Frank Wells (annotazioni artistiche sulla regia), John Orton (regia), T. Lionel Rich (direttore di produzione), Michael Hankinson (montaggio), Milton Beaufoy (dialogo sullo schermo), Reginald Beck (montaggio), Roy Lockwood (assistente regista). La lettura dei brani dei suddetti autori è attraente per chiunque poichè si tratta di persone d'ingegno e competenti della materia trattata.

Libri del genere di questo di Brunel ne sono stati scritti finora abbondantemente ed in tutte le lingue, ma la lettura di essi è sempre interessante per il fatto che ogni autore ha qualche idea nuova, geniale, che viene così ad arricchire il patrimonio culturale della cinematografia ed a creare una ricca bibliografia tanto necessaria per chiunque si occupi della settima arte.

V. B.

HANS L. STOLTENBERG: *Reine Farbkunst in Raum und Zeit.* Edizione Unesma G. m. b. H., Berlino NW 87.

Il titolo di questo libro tradotto in italiano sarebbe *Arte pura del colore nello spazio e nel tempo,* un sottotitolo spiega poi che si tratta di una *introduzione al film sonoro ed a colori.* Tuttavia il filo che lega questo manualetto, che definirei di filosofia del suono e del colore, col cinema, è talmente tenue che spesso quasi si perde.

Autore ne è Hans L. Stoltenberg, professore dell'Università di Lipsia. Si tratta solo di 44 pagine la cui lettura è piacevole anche perchè uno stile colorito ed agile ne anima il contenuto anche quando questo talvolta si perde

in concezioni astratte e nebulose. Il mondo è pieno di suoni e di colori e ben a proposito dice Goethe nel suo *Faust*:

Veloce, incomprensibilmente veloce
la magnificenza della terra compie il suo giro
e splendori di paradiso si alternano
con tenebre profonde e spaventose.

Stoltenberg cerca di individuare e definire i suoni ed i colori di cui è ricco l'universo e spesso lo fa in maniera pittoresca e richiamando alla nostra mente concetti astratti per mezzo di immagini concrete.

Stretta è l'affinità del mondo del colore con quella del suono poichè anche i colori hanno una propria « voce » con la quale essi chiamano, gridano, mormorano, sussurrano e soffrono, si rallegrano e gioiscono. Soltanto l'oscurità è muta ed il nascere e lo svanire del colore è simile a quello del suono.

Chi si accinge a leggere questo breve opuscolo non creda di trovarvi alcun contenuto pratico per il cinema, con questo però non si creda che la sua lettura sia priva d'interesse per un cineasta, poichè comprendere, sia pure da un lato filosofico e poetico, le teorie del colore e del suono non è mai superfluo dato che il cinema non è che un giuoco di luce sonoro a cui il colore si accinge a dare un nuovo volto.

V. B.

I Film

CREDERE, OBBEDIRE, COMBATTERE!

Origine: Italia - *Casa di produzione e di distribuzione*: Istituto Nazionale Luce.

È un documentario che sintetizza efficacemente la tenacia degli italiani d'oggi in lizza in tutti i campi dell'attività nazionale, dalla bonifica della terra alla sanità della razza, dall'imprese di guerra a quelle civilizzatrici. Grazie ad un materiale copioso di documentazione, i tecnici della « Luce » sono riusciti a compiere mediante un montaggio agile e preciso un film che ha il pregio di suscitare particolare interesse raggiungendo lo scopo che si voleva ottenere: dare al pubblico l'esatta visione sullo schermo della imponente sbalorditiva attività dell'Italia Fascista.

L'operosità alacrissima degli italiani di Mussolini appare sullo schermo con ritmo crescente. Ad ogni incisiva parola del Duce che annuncia nuove mete, le immagini deldell'effettivo compimento di esse si susseguono con evidenza inequivocabile.

Il compito intrapreso dalla « Luce » con questo documentario non era facile, inquantochè non si trattava di appagare le curiosità che in genere i documentari suscitano; questo documentario comprende invece brani non di attualità ma pagine ormai storiche che riappaiono dai giorni delle lotte per la bonifica della terra sino al giorno 9 maggio, memorabile data della proclamazione dell'Impero.

Questo film vale più di migliaia di articoli riassuntivi e commentativi, ancor più dei discorsi alla radio Il vantaggio della cinematografia di questo genere sta appunto in questa possibilità di potente comunicativa col pubblico.

Nel campo della cinematografia documentaria, l'Istituto Nazionale « Luce » sta assolvendo efficacemente il lavoro di realizzazione di questi importanti documentari.

Il reparto montaggio, ricco di nuovi elementi, qualcuno proveniente dal Centro Sperimentale di Cinematografia, giorno per giorno si perfeziona. Dal loro canto gli innumerevoli operatori compiono un continuo lavoro di riprese cinematografiche superando difficoltà d'ogni sorta. Si deve alla pazienza e alla prontezza dell'anonimo operatore se ci è stato possibile vedere sullo schermo il più bel sorriso del Duce, mentre a dorso nudo è intento alla trebbiatura del grano. Come pure sono straordinariamente preziose le riprese effettuate sui volti commossi delle donne che baciano l'anello nuziale prima di donarlo al crogiolo, alla Patria. Stupende le inquadrature dall'alto sul mare ferrigno solcato dalle nostre velocissime navi.

TERRA DI NESSUNO

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Roma Film - *Soggetto* di Luigi Pirandello - *Sceneggiatura* di Corrado Alvaro e Stefano Landi - *Regista*: Mario Baffico - *Operaotre*: Ugo Lombardi - *Musica* di Franco Casavola - *Scenografo*: Alberto Tavazzi - *Costumi*: Vittorio Nino Novarese - *Interpreti*: Mario Ferrari, Nelly Corradi, Laura Solari, Umberto Sacripante, Maurizio D'Ancora, Lamberto Picasso - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Il valore di questo film italiano è dato dalla singolare visione di un susseguirsi di scene caratteristiche tanto diverse dalle solite riprese prive di interesse. Lo spirito creativo di Luigi Pirandello ha certamente

influenzato i realizzatori. Ma non si creda che le pagine dell'autore siano state facili per una traduzione cinematografica.

Forse l'eccessivo scrupolo per l'aderenza al mondo del grande scrittore ha distratto Stefano Landi, Corrado Alvaro ed il regista dal considerare invece in particolar modo lo sviluppo cinmatografico dell'opera.

Infatti il film a tratti denota una discontinuità di costruzione propriamente cinematografica. Nei punti in cui gli sceneggiatori potevano poi liberamente ideare conforme alla natura dell'argomento, come nelle scene della nascita e sviluppo del paese che sorge in una terra abbandonata, grazie all'amore e alla tenacia di un pioniere, la fantasia si è arrestata a pochi particolari ed a facili dissolvenze su case che man mano aumentavano sorgendo « scontrose » una accanto all'altra. Eppure la nascita e il divenire di questo strano paese è la causa di affetti, di lotte e di tragedie che nel film sono materia palpitante. Pertanto è d'uopo ricordare *Il mondo cambia* di Mervyn Le Roy, *Pionieri del West* (*Cimarron*) di Wesley Ruggels, *Conquistatori* di William A. Wellman, in cui appunto il sorgere ed il progredire di paesi e città è reso potentemente con l'impiego di sole immagini che caratterizzano efficacemente la natura dell'ambiente, degli uomini e delle loro passioni. In *Terra di nessuno* è sfuggita l'occasione di celebrare convenientemente la straordinaria volontà dei nostri uomini allorchè decidono di fondare nuovi paesi. E se nel film l'intenzione c'è, appare tuttavia debole nella manifestazione cinematografica. Occorreva quindi che certe scene avessero avuto uno sviluppo più intenso e più chiaro con un ritmo magari più febbrile. L'obbiettivo invece si attarda, su inquadrature che rallentano l'azione drammatica, assecondate da un montaggio prevalentemente « largo » e « grave ». In certi punti poi il montaggio non si avvale del « tempo cinematografico », segue un « tempo reale » determinando in tal modo un ritmo reale conforme all'azione, che se anche voluto, risente tuttavia la necessità del taglio di forbici, come nell'inquadratura in cui si vede Mario Ferrari che sale la lunga scala interna del palazzotto dal primo gradino fino all'ultimo. Riteniamo inoltre che ai fini delle necessità spettacolari, *Terra di nessuno* doveva concludersi con più immediatezza.

Ricordiamo altri due film che hanno una conclusione amara: *Vendetta* di Mervyn Le Roy e *Cupo tramonto* di Leo Mc. Carey; le scene finali di queste due opere memorabili appaiono sullo schermo al momento giusto in cui la curva drammatica è al punto culminante. In *Terra di nessuno* i quadri finali si dilungano ormai senza suscitare più interesse.

Ma le nostre osservazioni non vogliono minimamente infirmare l'opera di un regista che con questo film intelligente e coraggioso ha dimostrato di poter dare alla nostra cinematografia un apporto artistico di primo ordine.

Dal film *La danza delle lancette* a *Terra di nessuno* Mario Baffico ha segnato un progresso veramente sorprendente. Quel che più ci piace di lui è la coraggiosa maniera nostrana che si differenzia dallo stile consueto degli altri registi abituati alle solite situazioni, alle solite inquadrature, ai soliti ripieghi. Per altro *Terra di nessuno* dimostra che si può uscire dalle vicende banali ed anonime; perchè oltre al dramma delle genti di Sicilia delle pagine di Pirandello c'è tanta altra materia interessante sotto il cielo d'Italia.

I collaboratori del regista hanno bene aderito alla vicenda del film. L'operatore Ugo Lombardi nelle scene di esterni inquadrando dal basso verso l'alto — molto cielo poca terra — ha ottenuto bellissimi effetti che da tempo non vedevamo sullo schermo. La ricostruzione degli ambienti siciliani rivela l'artificio, come nella piazzette del paese, ma nelle scene d'interni e negli altri esterni di strade la scenografia aderisce perfettamente all'atmosfera siciliana. I costumi creati da disegni di Novarese sono belli ma appaiono troppo nuovi e lindi addosso ai siciliani abituati alla polvere e al sudore. Franco Casavola ha avuto buon gusto nell'inserire alla sua musica alcune vecchie canzoni popolari per la creazione dell'at-

mosfera ambientale. Una di queste canzoni segna l'inizio dell'idillio tra Nelly Corradi e Maurizio D'Ancora; il motivo della stessa canzone si riode alla fine con accento accorato nel momento in cui la giovane sposa muore tra le braccia dell'amato, quindi si succede il canto triste delle ragazze che raccolgono fiori nei prati. Coraggioso il passaggio musicale tra il canto gregoriano e la marcia funebre eseguita in malo modo da una banda.

Mario Ferrari ha assolto con impegno la parte di protagonista. Lamberto Picasso ha creato con intelligenza una tipica figura di feudatario siciliano. Sacripante e gli altri attori sono stati accorti nei costumi dell'isola. Particolare elogio va fatto infine per la scelta felice delle figure e delle comparse.

PICCOLI NAUFRAGHI

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Alfa Mediterranea Film - *Produttore e Direttore di produzione*: Eugenio Fontana - *Regista*: Flavio Calzavara - *Soggetto di* Giuseppe Zucca - *Sceneggiatura di* Riccardo Freda, Leo Bomba, Flavio Calzavara - *Dialoghi di* Riccardo Freda e Flavio Calzavara - *Interpreti*: Angelini, Artese, Caragnoli, Aglietti, Brunetti, De Rossi, Lucifora, Melchiorre, Prestigiacomo, Mona, Pironti, Sidali Ibrahim, Signoretti, Santelmi, Giovanni Grasso, Carlo Duse, Galaor, Pietro Beldi, Antonio Cuffaro, Terchetti - *Aiuto regista*: Riccardo Freda - *Operatore*: Arturo Gallea e Aldo Tonti - *Fonico*: Giulio Panni - *Musica di* Renza Rossellini - *Direzione musicale di* Ugo Giacomozzi - *Scenografo*: Italo Cremona - *Montaggio di* Ferdinando M. Poggioli - *Sistema di registrazione*: Western Electric - *Distribuzione per l'Italia*: C. I. N. F.

È la storia di un gruppo di ragazzi che per seguire il loro giovane insegnante, si imbarcano su una nave per l'Africa Orientale; sopraggiunge un naufragio e il maestro muore mentre i ragazzi si salvano in un'isola. Qui capitano un giorno dei loschi individui, che i ragazzi riescono a smascherare; sono dei contrabbandieri d'armi, nostri nemici.

Tenue la vicenda, non priva di possibilità di sviluppo. Gli sceneggiatori si sono dimostrati agili e disinvolti nel tessere i fili del racconto, nel cercare di risolvere con trovate umoristiche le sequenze del film.

Bisognava tuttavia secondo noi, insistere su due o tre dei giovani personaggi, creando una certa prospettiva tra questi e gli altri; e non tanto per suscitare nei giovani tre o quattro attori che fossero messi più in luce un senso esibizionistico, quanto piuttosto per rendere la vicenda stessa più suggestiva; il pubblico infatti non può seguire che in parte le vicende di una piccola massa, mentre avrebbe preferito potersi accostare a questo o a quello dei ragazzi; il che non escludeva lo spirito collettivo che animava la vicenda.

Tuttavia questa manchevolezza che ha più valore se considerato il film da un punto di vista commerciale piuttosto che artistico, non toglie, appunto, i pregi artistici che il film ha. Prima di tutto conviene segnalare lo spunto felice, e l'idea di fare un film del genere che non si affida divismo di sorta, ma alla bonaria scioltezza e spontaneità di ragazzi sui dieci-dodici anni che mostrano di intendere il cinema meglio che non certi cospicui attori di teatro.

Il film risulta in virtù di questa interpretazione ma anche della ambientazione in esterni, in un'isola, tra il mare e una grotta, una freschezza abbastanza nuova nel cinema italiano. Ricordiano che in America un gruppo di ragazzi dopo aver partecipato al film *Dead End* è stato richiesto per altri film da produttori diversi, dato il successo ottenuto in *Dead End*. Ora, anche i ragazzi di *Piccoli naufraghi* potrebbero secondo noi, essere vantaggiosamente impiegati in altri film di ragazzi e per ragazzi. Perchè non cogliere l'occasione dal successo di *Piccoli naufraghi*, per fare altri film del genere? Gli argomenti possono essere numerosi e variati. Si tratta di seguire la fantasia e di guardarsi un pò attorno.

Un film come *Piccoli Naufraghi* è, anzitutto, un film specificatamente italiano. Il regista Flavio Calzavara non ha dimostrato di avere preoccupazioni stilistiche, ma piut-

tosto ha cercato di dare alla vicenda uno svelto ritmo narrativo. Il finale soltanto è un poco afflosciato rispetto a qualche sequenza intermedia; da ricordare, fra queste la scena in cui i ragazzi riescono, dopo vani tentativi, ad acchiappare un coniglio. Per mangiare la bestia è necessario, prima di tutto, ucciderla; ma nesuno ha coraggio; finchè la lasciano scappare di nuovo. Scena che non è svolta con accenti sentimentalistici, ma piuttosto con arguzia. Perchè, in fondo, questi ragazzi non mancano, poi, di coraggio, in occasioni più vantaggiose.

In conclusione il film è più divertente che importante. Ma è già qualcosa, che il divertimento provenga da una trama come questa piuttosto che da una commedia di gusto esotico.

PAPA' LEBONNARD

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Scalera Film - *Soggetto*: da una commedia di J. Aicard - *Dialoghi di*: M. Basaglia Albani - *Sceneggiatura di*: Giorgio Zambon - *Interpreti*: Ruggero Ruggeri, Nicola Maldacea, Cappella Roberto, Ivana Claar, Jean Murat, Pierre Brasseur, Madeleine Sologne, Jeanne Provost - *Aiuto regista*: Giorgio Zambon - *Operatore*: Ubaldo Arata - *Fonico*: Piero Cavazzuti - *Musica di*: Jacques Ibert - *Direzione musicale*: Giacomozzi - *Scenografo*: Antonio Valente - *Costumi* della Casa d'Arte di Roma - *Montaggio*: Eraldo Da Roma - *Sistema di registrazione*: R. C. A. - *Distribuzione per l'Italia*: Scalera Film.

La Scalera Film, nello scegliere il soggetto di questo film, ha mantenuto fede ai suoi principi costruttivi di porre le basi di una industria, che fiorisca con il consenso del pubblico: soltanto che ci sembra un errore di calcolo credere che al pubblico di oggi debbano piacere i lavori di mezzo o più secolo fa; in tale caso ci si mette nei panni di un capocomico di filodrammatica che riesumi opere a successo di quelle che a colpo sicuro fanno spremere le glandole lagrimali, e stringere il cuore di ogni onesto spettatore, che voglia alla fine gioire per il trionfo della giustizia e della bontà.

Un altro principio della Scalera deve consistere nel radunare un folto stuolo di attori, buoni secondo il concetto corrente di « mercato », e affidar loro equamente le parti piccole e grandi di un film: qui Ruggero Ruggeri, mescolato con gli attori francesi Jean Murat, Pierre Brasseur, Madeleine Sologne ed altri fa da felice innesto di una singolare personalità teatrale con elementi d'oltralpe. Esperimento interessante: la fusione delle varie lingue sono ottenute mediante il doppiato; le voci che hanno sostituito le originali sono sciolte e sostenute e, sotto questo rapporto, è consolante non avvertire, in un film che vorrebbe essere nostro, voci scialbe e sfocate, senza accento e senza armonia, che creino dei buchi rilevanti nella colonna sonora e facciano cadere il racconto in modo rovinoso, dato che il film abbia, come succede di solito, nel parlato il maggior sostegno.

Il carattere di queste voci è puramente esteriore poichè in *Papà Lebonnard* il dialogo è così sfacciatamente teatrale nonostante la revisione cui è stato sottoposto, da essere cinematograficamente nullo: noi siamo sordi a questi dialoghi, che non si accordano con la immagine se non per ragioni di veridicità naturalistica, non li ascoltiamo, perchè il cinema stesso ci porta a un modo particolare di vedere e di osservare: ricordiamo solo qualche delicata espressione di Ruggeri (truccato male per essere un attore di cinema) il volto trasognato di Madeleine Sologne e i dondolii e le piroette di Pierre Brasseur, con la sua tipica faccia da schiaffi. E se volessimo ricordare qualche battuta, ricorderemmo quelle più sfacciatamente adulatrici, quella ad esempio di Jean Murat, sulla costa amalfitana, a proposito della terra, madre di eroi.

Frasi simili ci fanno l'effetto delle etichette, che si pongono sulle casse di contrabando per eludere la vigilanza dei doganieri.

IO, SUO PADRE!

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Scalera Film - *Soggetto*: di Alba De Cespedes - *Sceneggiatura e regia di* Mario Bonnard - *Interpreti*: Evi Maltagliati, Margherita Bagni, Mariella Lotti, Clara Calamai, Erminio Spalla, Carlo Romano, Augusto Lanza, Guido Notari, Vittorio Venturi - *Aiuto regista*: Camillo Apolloni - *Operatore*: Otello Martelli - *Fonico*: Victor Wilson - *Musica e direzione musicale di* Giulio Bonnard - *Scenografo*: Ottavio Scotti - *Montaggio di* Gabriele Varriale - *Metraggio*: m. 2622 - *Sistema di registrazione*: Itala Acustica - *Distribuzione per l'Italia*: Scalera Film.

Io, suo padre! vorrebbe essere un film sportivo ma in effetti non lo è, nonostante la partecipazione di attori campioni come Erminio Spalla, Vittorio Venturi, Augusto Lanza e di numerosi atleti che si esibiscono davanti all'obbiettivo. Tuttavia il tema è imperniato sulla vita di un giovane pugilista tutto dedito alla sua missione sportiva, che poi viene distratto da certe donne strane, capricciose ed irresistibili ed equivoche che ancora sopravvivono nei film italiani.

Clara Calamai che nel film *Ettore Fieramosca* appariva nei panni indecenti di una cortigiana italiana pronta a passare senza ritegno dalle braccia dei francesi a quelle degli spagnoli che in quel tempo scorazzavano per l'Italia, in quest'altro film di produzione nostrana, con protagonisti del nostro tempo, e perfino con lo sfondo del Foro Mussolini, la sconcertante attrice mette a buon profitto le sue qualità fisiche, mostrandole quasi del tutto in costume da bagno, onde appagare i bassi istinti degli spettatori, del regista, dell'operatore, dei generici e comparse e degli assistenti alla ripresa del film. Ma anche l'attrice Evi Maltagliati appare in costume da bagno onde ancor più esercitare la seduzione sul giovane pugilista Lanza che nel film si pretende appaia turbato, sconvolto dalle amorose spire, invece lo si vede freddo, impacciato, insensibile: segno che il bravo atleta non ha creduto al personaggio falso che pretendevano, nonostante gli allettamenti di donne quasi nude. A parte la verecondia e la morale è riprovevole l'evidente intenzione dei realizzatori del film nel mettere in mostra le membra di belle figliuole, non come spettacolo di sano naturismo, ma come attrazione stuzzicante a costo di confondere la sanità e la bellezza con il torbido e la sconcezza sino a determinare ridicole manifestazioni. Esempio del genere: la scena che si svolge in una pittoresca villa di un vecchio smidollato ancora sulla breccia, in cui si vedono diecine e diecine di giovani di ambo i sessi che si spogliano per fare dello sport: tuffi, nuoto, salti, canottaggio, ginnastica sugli alberi. Niente di male, se pure certe « verticali » ai rami degli alberi sono edificanti. Ma la profanazione del bello e la pacchianeria vengono rivelate in pieno dall'obbiettivo, inquadrando in questa giostra sportiva, fanciulle che danzano come ninfe...

Vogliamo sperare che il regista non giustifichi anche lui questa stranezza come una licenza poetica. Del resto tutto il film segue un indirizzo artificioso comunque inaccettabile. Il protagonista, autentico campione pugilista, nel film capita di vivere accanto a certa gente strana: fannulloni e donne che vivono chissà come. Ma questa gente esiste veramente in Italia? E perchè mischiare questa vana gente con lo sport che vuol essere rigeneratore? Non si trincerino gli autori del film dietro la morale finale: è insussistente e non convince, quindi è deleteria a se stessa a tutto detrimento dello sport e delle sue sane energie.

Inoltre la manifattura del film è mediocre nonostante le scemenze del comico Riento e la buona volontà di Erminio Spalla, e la freschezza di Mariella Lotti che agisce come bambola ora triste ora felice ma senza sfumature e senza passaggi nella espressione mimica.

CONFLITTO
(CONFLIT)

Origine: Francia - *Casa di produzione*: C. I. P. R. A. - *Regista*: Léonide Moguy - *Dialoghi*: Charles Gombault - *Sceneggiatura*: Hans Wilhelm e Gina Kaus, *da un'idea di* Gina Kaus, *adattamento di* Leonide Moguy - *Interpreti*: Corinne Luchaire,

Annie Ducaux, Armand Bernard, Claude Dauphin, Roger Duchesne, Raymond Rouleau - *Metraggio*: m. 2278 - *Casa di doppiato*: S. A. Itala Acustica - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. Grandi Flm.

Conflitto è un film che tocca qualcosa di troppo umano per lasciare indifferenti. Anche se alla fine nulla di preciso è suggerito dalla vicenda e nessuna particolare conclusione ne può cavare lo spettatore, almeno una sequenza ha un valore di sintesi: la sequenza in cui due sorelle, dopo aver atteso a un caffè della periferia, in una mattina trasparente, è ora per salire dalla donna che dovrà liberare Claire dal frutto del suo incauto e malgiustificato amore, si tolgono con sollievo dall'incubo di una simile viltà di fronte ai diritti della vita. Claire, attendendo al tavolo sull'orlo del marciapiede, ascolta i rumori di una vita semplice che scorre con un ritmo senza contrasti, si fissa a guardare i bimbi che passano condotti per mano dalle mamme e sente per la la prima volta risvegliarsi nel profondo il suo istinto di donna e di madre; poi bisogna salire quella terribile scala eterna della casa abitata dalla donna che deve prestare la sua opera, dove tutto è messo a nudo sotto gli occhi della gente a metà consapevole e bisogna salirla lentamente, comprimendo ogni interno tumulto (e un carrello a gru offre il mezzo tecnico adeguatissimo alla sensazione voluta). Ma quello che si è destato dentro di lei ha il sopravvento; le due sorelle scendono a precipizio quella terribile scala e corrono, prese da una eccitazione gioiosa, via per la strada della città sino alla panchina di un giardino dove siedono ridendo.

C'è troppa poesia qui, anche se un po' facile, perchè non si riconosca a questo film il merito di destare in noi qualcosa, come neanche una voluta propaganda potrebbe fare del pari. Il regista aveva a sua disposizione Corinne Luchaire che è una creatura capace di esprimere sentimenti profondi con grande umanità e che si fa prendere sul serio perchè non ha nulla della bambola meccanica, come certe troppo stilizzazate attrici dal cinema di maniera (ma è un'attrice vera o un « tipo », questa donna?); con questo elemento e con altri discreti, tra cui un tipo di sfruttatore assai beu scelto fisicamente che sostiene il peso della scena del riscatto come meglio non si potrebbe, il regista ha tirato avanti la vicenda forse senza sapere o senza volere troppo stringerne le fila ad una conclusione e dimenticando di chiarire certi argomenti secondari o di sfondo che non sono mai abbastanza curati dai registi, forse perchè non si rendono conto che la logica del pubblico, collegando cause ed effetti, trae da essi delle impressioni che non consentono una perfetta comprensione. Gi prima della famosa sequenza nulla giustifica che la ragazza si sia abbandonata al suo corteggiatore: nè il tipo di lui nè il tipo di lei, nè il genere del loro amore di cui si coglie ben poco. In un secondo tempo l'attenzione cambia centro; Claire respinge il figlio appena nato ed è la sorella che lo prende tra le braccia come suo, sentendo anche lei dal profondo ridestarsi l'istinto materno. Ma Claire dopo due anni rivede il bimbo; a poco a poco si fa irresistibile in lei l'istinto di averlo per sè e di finire una vita di pericoloso sutterfugio. Eppure alla fine è l'altra maternità, quella elettiva, che trionfa; il bimbo stesso la riconosce. Che vuol dire tutto questo? La maternità va bene, ma non è chiaro che conseguenza si possa trarne.

La illuminazione è buona ma disuguale: ottima nella prima parte dove crea un distacco di piani e una profondità negli ambienti: veramente eccezionali, senza far uso dei soliti controluce, e ottima su certi visi, come quello della Luchaire (ricordate che cosa possono la luce appropriata e un trucco più chiaro sul suo viso abbandonato sul guanciale, nella clinica? Che dolcezza dolorosa ne sia risultata?); poi si sbiadisce in ambienti: con luci senza personalità, o appiattisce certi visi (quelli del marito, per esempio) togliendo loro ogni plasticità.

Anche la scenografia è disuguale: ottima nel Palazzo di Giustizia con chiari larghi corridoi, dove inquadratura e illuminazione si aiutano scambievolmente a dar loro una aria di fredda maestà, e nella clinica si-

gnorile ma fredda, con quel letto così desolato e quello spazio troppo grande; orribile la casa dell'archeologo che voleva essere originale, dove decorazioni, mobili e suppellettili sono del più cattivo gusto che mai si sia veduto: piastri, colonne, inferriate, cassettoni, balaustrate, letti, librerie, tavoli, poltrone e un ciarpame di oggetti, di tutto l'ottocento e di tutto il novecento, senza dimenticare, in omaggio all'archeologia, alcuni pezzi degni di museo.

TRE VALZER
(TROIS VALSES)

Origine: Francia - *Casa di produzione*: Sofror - *Regista*: Ludwig Berger - *Direttore di produzione*: Pierre Danis - *Interpreti*: Yvonne Printemps, Pierre Fresnay, Henry Guisol, Jean Perier, France Ellis, Jeanne Helbling, Genia Vaury, Clair Gerard, Maurice Schultz, Pierre Stephen - *Aiuto Regista*: Grangier Martin-Michel - *Operatore*: Eugen Schüfftan - *Fonico*: De Bretagne - *Musica* di Oscar Straus, su motivi di Johann Strauss padre e figlio - *Direzione musicale*: André Cadou - *Scenografo*: D'Eaubonné - *Costumi*: Jacques Manuel - *Montaggio* di Sejourné - *Casa di doppiato*: Cinecittà - *Direttore per la versione italiana*: Luigi Savini - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

È un film che assomiglia ad un sontuoso ricevimento ufficiale: saloni, fiori, livree, scintillio di luci e di gioielli, signore elegantissime, marsine costellate di decorazioni, musiche suggestive; e poi? Nessun colore di umanità, nessuna sostanza di comunione, pure fra tanta gente; nulla che si addentri, sia pure per un centimetro, nell'anima dei partecipanti. Prodotto squisitamente francese, destinato ai pubblici raffinati e superficiali dei bouvelards, *Tre valzer* sono imbastiti canonicamente sui codici della più ortodossa vacuità: la ballerina del primo episodio, che poi si sacrifica per non rovinare la carriera militare al suo aristocratico amante (1860); la diva del secondo episodio, che rinunzia all'amore e alla corona marchionale per non abbandonare le scene, del caffè-concerto, s'intende (1900); la stella cinematografica del terzo episodio, che trova finalmente il grande amore in uno spiantato produttore d'assicurazione (1938). E nella peregrinità di questi episodietti, che abbracciano circa ottant'anni di « pariginismo », incontriamo gl'inevitabili Napoleone III ed Eugenia, il « Moulin-Rouge », i salottini riservati, i « Maxim », il principe di Galles, Sarah Bernhardt, il teatro di posa, ecc. ecc. Ma intendiamoci: tutto a modo, come s'usa nell'alta società; senza insistere maleducatamente su questo o su quello; tutto scivolante, frizzante: champagne. E bellissimi inchini.

Il rigido protocollo che ha sovrastato la realizzazione di questo film, ci ha però regalato un saggio di buon gusto non facilmente superabile e che merita segnalare. Champagne va bene; ma di buona marca! Gli elementi tecnici vi funzionano egregiamente: sceneggiatura efficace, regia intelligente, ambientazione accuratissima.

L'interpretazione di Yvonne Printemps e Pierre Fresnay aderisce al protocollo canonico: « ça c'est Paris! ». E quando i due protagonisti, alla terza generazione, finiscono a sposarsi e a mandare a casa gli spettatori, dinanzi alla coppia felice la « ville lumière » spalanca scaloni luminosi di candelabri d'argento, sale lussuose da castello incantato. In *Tre valzer* il buon gusto ha saputo imporsi anche sulla catarsi pessimistica, tradizionale dei film francesi. E non è merito da poco.

IL MESSAGGIO

Origine: Francia - *Produzione*: Albatros - *Regista*: Raymond Rouleau - *Da un dramma di* Henry Bernstein - *Interpreti*: Jean Gabin, Baby Morlay - *Casa di doppiato*: Itala Acustica - *Metraggio*: 2.300 - *Distribuzione per l'Italia*: Società An. Artisti Associati.

Nulla di nuovo, in questo film, che è la variazione sbiadita del tema amoroso. È un film lento e deplorevole, per la trascuratezza delle sue inquadrature, per i suoi esterni, che, anche quando sono presi dal vero, odorano di teatro di posa, per i suoi ambienti fuori moda e fuori tempo, per la narrazione che ha spesso zone cinematograficamente grigie.

Anche gli attori sono un po' fuori fase: non è il caso di parlare del giovane bellimbusto francese: Jean Pierre Aumont, che non trova mai l'acme della espressione artistica, nè di Gaby Morlay, che è sempre stonata, nè degli attori minori. Per quanto la trama si sviluppi su una terna di attori principali, solo Jean Gabin, adoperato per motivi commerciali di richiamo, riesce talvolta a illuminare il suo volto di una sincerità che viene apprezzata dallo spettatore.

Il messaggio si colora di quella psicologia, di cui tanti esempi, tanti film e tante opere francesi hanno ormai dettato le regole romantiche e decadenti.

L'AVVENTRURA DI LADY X
(THE DIVORCE OF LADY X)

Origine: America - *Casa di produzione*: Alexander Korda-London Film - *Soggetto*: tratto dalla commedia « Counsel's Opinion » di Gilbert Wakefield - *Sceneggiatura*: Lajos Biro - *Regista*: Tim Whelan - *Interpreti*: Merle Oberon, Laurence Olivier, Binnie Barnes, Ralph Richardson, Y. H. Roberts, Geltrude Murgrave - *Scenografo*: Lazare Meerson - *Musica* di Miklos Rosza - *Metraggio*: m. 2497 - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Direttore per la versione italiana*: Gian Bistolfi - *Attori per la versione italiana*: Panicali, Rovena, Camarda, Pettinelli, Cicoli, Gazzolo, Cristina, Marini, Besesti, Diana, Meloni - *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

È un film inglese in technicolor (colorazione di N. Kalmus) invero scadente, appunto per la colorazione sgradevole. Certamente, questo film che trae spunto da un equivoco combinato con sforzata fluidità, avrebbe potuto suscitare vieppiù interesse se le casa di produzione non avesse avuto la pessima idea di impressionare la pellicola con tonalità di colori che addirittura disturbano la proiezione. In certe scene il colore, oltre a rilevare il cattivo impiego, mette in evidenza il pessimo gusto pittorico dei tecnici autori dell'atmosfera colorata del film. Sin dalle prime inquadrature, il color rosso predominante provoca effettacci curiosi tramutando la nebbiosa Londra (in miniatura) in un paesaggio di fuoco in cui le insegne luminose sfavillano come girandole per uno spettacolo pirotecnico. Nelle scene d'interni il colore rivela inoltre la scarsa perspicacia dell'operatore nella illuminazione. I personaggi e le cose si appiattiscono sullo sfondo delle pareti di tono uguale al colore dei volti cadaverici che in primo piano si accendono di rosso, creando in tal modo effetti non gradevoli alla vista e al buon gusto. Forse i realizzatori di questo mediocre film speravano di trarne effetti spettacolari proprio mediante la colorazione nella scena del ballo in costume nell'albergo dove i protagonisti principali hanno la ventura d'incontrarsi, ma secondo il nostro parere la spesa è stata non soltanto inutile ma addirittura dannosa.

Lajos Biro, noto per aver con intelligenza collaborato alla composizione di altre sceneggiature, in questo film non si distingue affatto, eccetto che nella sequenza in cui il perfetto marito imbecille destinato ad essere tradito dalla moglie, uscendo dalla casa dell'avvocato, man mano viene assalito dal dubbio pensando alle ultime parole del suo patrocinatore riguardo alla furberia di sua moglie infedele. La scena ha raggiunto un sapore notevole, grazie alla recitazione dell'attore Ralph Richardson che in questo film ha creato una tipica figura di marito cornuto davvero convincente, una macchietta inglese che non dispiacerà agli stessi albioni fedeli al whisky e all'ombrello Laurence Oliver si distingue per i suoi modi affeminati in evidente contrasto con le caratteristiche del personaggio che vuol creare.

PENITENZIARIO
(PENITENTIARY)

Origine: America - *Casa di produzione*: Columbia - *Regista*: John Brahm - *Soggetto di* Martin Flavin - *Sceneggiatura di* Fred Niblo jr. e Seton I. Miller - *Interpreti*: Walter Connolly, Jean Parker, John Howard, Robert Barrat - *Operatore*: Lucien Ballard - *Musica di* Morris Stoloff - *Metraggio*: m. 2000 - *Direttore per la versione italiana*: Sandro Salvini - *Distribuzione per l'Italia*: Consorzio Eia.

Un giudice integerrimo, osservante della legge e a un tempo uomo buono e giusto

che della legge conosce pure le pecche e la disumanità, un giovane di provincia incappato, per sua mala sorte, in un omicidio non premeditato, una dolce e sentimentale fanciulla, un delatore angosciato, un galeotto vendicativo, un crudele capocustode delle carceri sono i personaggi principali di questo film; e sono disegnati secondo un rilievo, che è abile, secondo una struttura, che nel campo letterario trova un termine di confronto con quella dei personaggi dei romanzi di Simenon. Come Simenon, se il paragone regge, il regista di *Penitenziario* incasella i suoi personaggi nel severo evolversi del racconto e li segue con la macchina da presa nei loro incontri e nelle loro reazioni, inquadrandoli negli atteggiamenti essenziali e nelle movenze fortemente caratterizzate da motivi psicologici.

L'ambiente delle carceri è quello solito dei film americani: rumori di passi spietati, lungo i corridoi di ferro, e nei cortili, urla e sospiri nelle celle a tre cuccette. Lo sviluppo delle situazioni è di buona efficacia. Un tentativo di fuga è andato a male, per colpa di un carcerato, che ha fatto la spia. Il delatore non ha più pace: avverte nell'aria e nell'ostilità di circa duemila reclusi la vendetta che lo attende. La progressione del terrore, con l'alternarsi di alti e bassi, è suggestiva: stretto nella morsa d'odio dei suoi compagni di pena, come un leprotto nella tagliuola, la spia trema, si agita da forsennato, si abbatte in una debolezza senza limiti, perde il controllo di sè, aggrappandosi disperatamente al suo prossimo, che inesorabilmente lo abbandona, insomma spasima sino alla radice della sua anima lacerata di sgomento e poi muore, fatalmente strangolato da un galeotto.

Con materia come quella di *Penitenziario* che sta sempre sull'orlo dei romanzi di appendice, sapere cogliere delle sequenze con un accento di rude psicologia è già molto.

Il regista John Brahm, oltre a ciò, ha saputo impostare chiaramente i suoi tipi: l'ingenua Jean Parker è rattenuta nei limiti di una squisita lacrimosità sentimentale, e Walter Connolly, anche se i reclusi lo detestano come direttore delle carceri, ha la bontà camuffata di abiti ruvidi; John Howard fa del suo meglio per essere un buon ragazzo, impacciato e fuor d'acqua fra uomini dal cuore di corteccia.

TRAPPOLA D'ORO
(THUNDER IN THE CITY)

Origine: Inghilterra - *Casa di produzione*: Atlantic-Film Alexander Esway - *Produttore*: Alexander Esway - *Direttore di produzione*: Hal Richmond - *Regista*: Marion Gering - *Soggetto di* Robert Sherwood - *Sceneggiatura di* Robert Sherwood, Abem Kandel, Akos Tolnay - *Dialoghi di* Dudley Storrick - *Interpreti*: Edwar G. Robinson, Lulì Deste, Nigel Bruce, Constance Collier, Nalph Richardson - *Operatore*: Alfred Grilks - *Fonico*: Terry Cotter - *Musica di* Miklos Rosza - *Scenografo*: George Ramori - *Montaggio di* Arthur Hilton - *Metraggio*: m. 2462 - *Casa di doppiato*: L.U.C.E - *Direttore per la versione italiana*: Mario Almirante - *Attori per la versione italiana*: Mario Besesti, Olindo Cristina, Augusto Mastrantonio, Gualtiero De Angelis, Leo Garavaglia, Lia Orlandina, Lola Braccini - *Distribuzione per l'Italia*: E. N. I. C.

La trama vale appena la fatica di essere raccontata. Un uomo che ha usato mezzi da ciarlatano per fare della pubblicità alla sua ditta americana, per consiglio del suo presidente, va in Inghiterra a imparare la dignità degli affari. Ma l'americano, fiutato un buon affare in certe miniere di « magnelite », sorretto da un nascente amore per la figlia di un duca padrone di queste miniere, monta un colossale « bluff » e riesce con i suoi metodi di stravagante pubblicità a fondare una società per lo sfruttamento di questo nuovo metallo. Tutto va bene, fino a quando un suo concorrente inglese, candidato anche al cuore della fanciulla, non riesce a batterlo comprando il brevetto di un chimico francese, l'unico uomo che sia riuscito a trovare la formula per rendere lavorabile la « magnelite ». Ma l'americano è simpatico, sa sacrificarsi e prima di rovinare tutti i piccoli risparmiatori dichiarando fallita la sua società, la cede al concorrente inglese. L'atto gli permette di pren-

dersi definitivamente l'amore della figlia del duca. E tutti sono felici e contenti.

Un film discontinuo, male raccontato, con tante piccole lacune dove le dissolvenze incrociate fanno da padrone e lo spettatore perde le staffe. Proprio un peccato perchè sulle prima c'è da rimanere a bocca buona. Le inquadrature d'inizio hanno infatti un taglio preciso ed una maniera limpida di ambientazione introduttiva. Il film, lasciata l'America con il suo personaggio principale, Edward Robinson, e imbarcato per l'Inghilterra, si perde via via che va avanti. Ogni sequenza fa troppo corpo a sè e certe situazioni vi sono messe a viva forza, rimanendo estranee e intralciando, anzi, il racconto, come, per esempio, l'episodio dei due cantastorie che il regista è costretto poi a far vedere ogni tanto in prima fila fra i generici.

Il racconto, nel suo insieme, è penoso, lento e s'incaglia spesso anche se Edward Robinson vi porta di continuo la sua impronta di attore consumato, che è sicuro di saper sempre far nascere un certo interesse. In *Trappola d'oro* Robinson va troppo bene. Il soggetto gli è stato fatto su misura e allora ecco un troppo facile gioco, un bisogno continuo dei suoi primi piani, di tutta la gamma mimica della sua maschera. C'è troppo Robinson in questo film e stanca.

Tutti gli altri personaggi, semplici figure di contorno alla interpretazione prepotente di Robinson, interessano talvolta nel loro ambiente, quando si registra il raro caso di vederli soli. E forse l'unico pregio del regista è stato quello di aver saputo ritrarre con una certa fedeltà e con un gioco mite d'ironia l'alta società inglese, un po' in malora, con un castello avito e miracolose mazze da golf.

Il film, anche fotograficamente, è mediocre. Il doppiato passabile, con qualche battuta semispiritosa sulla falsa dignità inglese.

Rassegna della stampa

EVOLUZIONE DEL CINEMA TEDESCO

Come per altre industrie europee, il maggior torto della produzione tedesca di questi ultimi tempi è stato quello di voler imitare il cinema americano. Si credette, dapprincipio, che il pubblico, ormai assuefatto a quel genere di produzione, non avesse intenzione di cambiar gusti. Si credette che pellicole fatte con gli stessi criteri di quelli adottati in America e realizzate su analoghi spunti potessero avere maggiori probabilità di successo. Ci si preoccupò di inscenare vicende sensazionali, commedie galanti, storie di gangsters e di rapimenti che ricordassero, in certo qual modo, gli argomenti ed il « tono » dei film d'oltreoceano. Si mobilitò molta gente, moltissimo sfarzo, molti revolver, molte bellissime gambe di ballerine e, indirettamente, si spinsero i vari attori a formarsi sullo stampo di quelli di Hollywood. E i risultati, soprattutto dal punto di vista artistico, furono blandi. Il pubblico, che già cominciava, come in altri Paesi, ad avvertire un certo senso di saturazione per il film americano, non potè logicamente approvare ed entusiasmarsi a lavori che di quei film erano, il più delle volte, soltanto mediocri rifacimenti.

E, a questo punto, si delineò la reazione. I produttori capirono di essere sulla strada sbagliata e coraggiosamente, con quell'intuito e quello slancio che li distingue, decisero di cambiar rotta. Capirono che l'avvenire del loro cinematografo non era nell'imitazione di un'arte e di una società a loro estranee, e che, per raggiungere risultati concreti, il cinema tedesco avrebbe dovuto cercare i propri motivi di ispirazione in sè stesso. Capirono che continuare a mettere insieme vicende d'ambiente americano, australiano od inglese era solo una facile scusa per non affrontare di petto la situazione e che riprodurre « ad orecchio » ambienti stranieri che non conoscevano voleva dire rinunciare a se stessi ed annullare completamente ogni possibilità di affermazione del cinematografo tedesco nel mondo. Capirono queste cose e si accinsero a mettere in pratica i nuovi principi con coraggio.

Parlavamo poche sere fa, a Berlino, con alcuni direttori dell'Ufa e, da quella conversazione, potemmo facilmente dedurre la bontà ed assoluta fermezza dei loro nuovi propositi.

Naturalmente, l'evoluzione è lenta e difficile. Si tratta, infatti, di soppiantare tutto un sistema di consuetudini e di mode, si tratta di stabilire nuovi valori e di creare un nuovo stile. Ma i progressi, non si può disconoscerlo, sono rapidi e convincenti.

La « passerella » tra il vecchio film derivato dagli americani e il prossimo film, prettamente e profondamente tedesco, che sta maturando, è rappresentata dal film patriottico. Vari film patriottici sono stati girati in questi ultimi tempi dall'industria tedesca. Si è fatto *Pour le merite,* grande film sulle glorie dell'aviazione germanica, si è fatto *Ziel in den Wolken,* la storia dei pionieri aeronautici, si è fatto *Drei Unteroffiziere.* Più o meno buoni, questi film hanno tutti un grandissimo merito: quello di *essere* tedeschi. Uomini tedeschi, ambienti tedeschi, passioni e sentimenti tedeschi. Il pubblico fu subito soggiogato; e i produttori sono ora decisi a incoraggiare e promuovere iniziative del genere, i registi

a cercare ed imporre, attraverso produzioni di questo carattere, un loro stile.

Solo che, come sempre, le nuove idee devono farsi largo in un complesso, piuttosto tenace, di pregiudizi e d'abitudini, e ancora oggi, per forza d'inerzia, imprese vengono in essere che nulla hanno a che vedere con i principi e gli orientamenti suesposti. Per esempio, durante la visita da noi recentemente compiuta a Berlino percorrendo i vari stabilimenti, ci siamo imbattuti, a un certo momento in un film che si stava girando e che si svolgeva interamente in America; la storia di un rapimento e successivo ricatto, impiegati in maniche di camicia, poliziotti dall'aria benigna, molti telefoni sulle scrivanie e lo sfondo di presuntuosi grattacieli dipinti sopra un telone.

Il produttore che ci guidava, arrivati a questo punto, si voltò verso di noi e ci guardò con una cert'aria accorata, quasi a chiederci scusa. « Forse — ci disse — voi credevate che queste cose fossero del tutto sparite. Purtroppo, le erbette maligne ricrescono appena tagliate e ci vuole del tempo a eliminarle. Ma, credete, il praticello, è ben dissodato, coltivato con cura, e vedrete che in pochi anni darà una splendida fioritura ».

EMILIO CERETTI

Da « *L'Ambrosiano* ». Milano, 20 aprile.

PANORAMA MONDIALE DELLA CINEMATOGRAFIA

Nelle nostre sale il film italiano ha toccato « punte » non ancora prima raggiunte: sia come numero di film nazionali presentati, sia come cifre unitarie d'incasso (basterà ricordare i trionfali successi di *Luciano Serra* e dell'*Ettore Fieramosca,* gli ottimi di *Batticuore* e de *La vedova*). Il periodo che il nostro cinema sta attraversando è forse il più delicato e importante di questi ultimi otto anni. (Siamo oramai passati dai 12 film prodotti nel 1930-31 ai 48 del 1937-38; e non è esagerato l'affermare che in un futuro assai prossimo si dovrebbe giungere alla novantina di film, con un complessivo investimento di almeno centocinquanta milioni di lire). Il ritmo di produzione ha avuto decisivi incrementi dalle recenti disposizioni legislative; l'istituzione del Monopolio per il film straniero ha dato ai nostri produttori compiti e responsabilità ogni giorno maggiori; la disciplina degli enti produttivi (come si disse a proposito dell'accordo raggiunto dalla Federazione Industriali dello spettacolo), la nuova reggenza di Cinecittà e l'attività di Vezio Orazi alla Direzione Generale della Cinematografia sempre più completeranno l'opera da tempo iniziata, e della quale si dovranno vedere frutti sempre più cospicui. Perchè il nostro fondamentale problema è ora anzitutto un broblema di quantità. Arriccino pure il naso quanti sono decisi a voler trovare in ogni nostro film almeno un indiscutibile capolavoro (come se le altre cinematografie ce lo offrissero per ogni film da esse sfornato); ma oggi, per noi, si tratta soprattutto di lavorare intensamente. Si sono commessi, si commetteranno errori; di film sbagliati ne vedremo certo ancora parecchi; ma l'errore è proprio di chi fa; e il nostro cinema deve caparbiamente, ostinatamente fare. Con tutte le cautele, con i migliori sforzi possibili: ma fare. Per lo schermo, e forse soltanto per lo schermo, vale il principio che dalla quantità nasce la qualità. Esempi recenti lo potrebbero dimostrare; e valga, per tutti quello, più evidente, francese. Oggi, da noi, si tratta di rafforzare, stabilizzare un'industria. Non sono termini critici, non sono vivisezioni estetiche, lo so; ma sono le sole parole che oggi abbiano un peso. Perchè quando il nostro ritmo di produzione abbia raggiunto un centinaio di film all'anno, produttori e registi, interpreti, tecnici e maestranze sapranno che « ci sarà lavoro » per un centinaio di film all'anno. A quel lavoro, divenuto così continuativo, potranno dedicare ogni loro energia; ma soprattutto a quel mondo potrà accostarsi sempre più fiduciosamente il giovane che voglia fare del cinema. Il primo innegabile vantaggio della quantità costante e sicura, di un mercato di produzione efficiente, è che il giovane sa dove dirigersi per poter lavorare. È nei giovani che dobbiamo riporre

le nostre più ambiziose speranze; ed è soltanto lavorando, cioè concretamente preparandosi, che il grande regista e il grande attore di domani potranno per l'appunto diventare un grande regista e un grande attore; non già illudendosi di esserlo senz'altro, e senza la possibilità di progressive prove concrete. Ecco perchè, in questo delicato e intenso periodo, la nostra produzione deve essere in ogni modo aiutata: mirando ai migliori risultati dell'oggi, ma soprattutto mirando a quelli che domani e dopodomani dovranno essere raggiunti, suscitando sin da ora nuove energie, inquadrando nuovi elementi.

Il cinema tedesco domina ormai un mercato di circa cento milioni di spettatori, gli studi di Berlino, Monaco, Vienna e Praga sono certo fra i migliori europei; e la loro intelaiatura si è rafforzata agli inizi dell'anno, grazie a un decisivo intervento governativo, che ha radicalmente riorganizzato la Tobis, l'Ufa, la Terra, la Bavaria e la Wien-Film. La recente nomina a capi di produzione della Tobis, dell'Ufa e della Terra di Hadamowsky, Graven e Brauer, ha ancor più sottolineato il carattere e la portata di quell'intervento. La disciplina negli studi è ineccepibile, i costi di produzione sono strettamente sorvegliati; e già i primi risultati del nuovo indirizzo si sono veduti in alcuni recentissimi film, come *Il sergente Berry* con Hans Albers, *La volpe azzurra* con Zarah Leander, per non ricordare i meno recenti *Caucciù* e *Sei ore di permesso*, tra i più potenti e umani che abbia espresso il cinema tedesco. Il quale, come si è detto, domina interamente il suo mercato: il film straniero vi appare ormai con un'aliquota oscillante tra il venti e il venticinque per cento (dai 302 film stranieri importati nel 1926 si scende ai 49 del 1938).

Invece, il cinema inglese, segna, e gravemente, il passo. Il meritatissimo successo dell'intelligente *Pigmalione* aveva fatto sperare che questo film sarebbe stato il nuovo *Enrico VIII*, che un'altra volta avrebbe aperto le vie della fortuna al cinema londinese. Ma l'*Enrico VIII*, giungendo improvviso e sfolgorante dopo un periodo di assennata modestia, fece sciogliere i cordoni delle borse a molteplici finanziatori; mentre *Pigmalione*, che è pur sempre e un po' un film d'eccezione, trova quegli stessi finanziatori duramente provati dalle recentissime e scottanti delusioni di questi ultimi tre anni; ed è proprio della mancanza di finanziamenti che soffre oggi l'industria inglese. Non è detto che, con altri sacchi di sonanti sterline, potrebbe produrre ottimi e buoni film; ma quando manca l'ossigeno, è almeno un po'... difficile che un organismo possa respirare. Così, quella attuale, è una modesta produzione « pro-quota » per i permessi d'importazione, o vede addirittura la calata di gruppi stranieri, specialmente americani, che a Londra producono sempre in più o meno coatto ossequio al recente « Cinema Act »; il quale ha così finito per porre, *de jure*, i produttori nazionali in un'indiscutibile situazione d'inferiorità.

Se la Francia continua con un ritmo intenso la sua affermazione (nel primo trimestre di quest'anno sono stati impostati ventotto film), il cinema americano conosce giorni sempre più difficili. Il programma 1938-39 delle dieci principali Case editrici considerava la produzione di 493 film. Di questi 263 sono stati pubblicati; 86 sono finiti, ma, data la stagione inoltrata, si esita a pubblicarli; e gli altri 144 sono della complessiva produzione esattamente un terzo che non è riuscito ad « allinearsi » secondo i programmi e i preventivi. La grave crisi che ha colpito il cinema di Hollywood è dovuta all'eccessiva standardizzazione dei criteri e dei mezzi produttivi; al vero e proprio processo anti-trustistico intentato dal Governo federale alle grandi Compagnie; all'elefantiasi di colossali circuiti di proiezione, che hanno burocratizzato centinaia di sale; al peso che la produzione media o di scarto fa gravare su quei circuiti, dove deve apparire *tutta* la produzione delle editrici titolari dei circuiti stessi; le difficoltà ognora crescenti dei mercati stranieri; l'eccesso dei costi. E se di questa situazione volete due sintomi assai probanti, sappiate che di ben venticinque vecchi film è stata decisa la riedizione; e che il film a colori, questa arma esclusivamente tecnico-finanziaria che i produttori di Hollywood avevano creduto

irresistibile, si sta lentamente spuntando fra le loro stesse mani: Selznick, che nel '37-'38 aveva prodotto quasi esclusivamente film a colori, è tornato al bianco e nero; e la diminuzione complessiva dell'impiego del technicolor già raggiunge il trentotto per cento.

m. g.

Da « *La Stampa* ». Torino, 18 aprile.

LE VOCI E LE TRADUZIONI DEI DOPPIATI

In due recenti film francesi, uno che già vedemmo a Torino — *Ultimatum* — e uno che vi dovrebbe giungere tra breve, appare come uno dei protagonisti Erich von Stroheim, il prestigioso artista viennese, celebre per le sue impersonazioni taglienti, dure, talvolta crudeli. In effetti, la voce originale di Stroheim è dura, tagliente, strappata, come quella di un ufficiale tutt'altro che sentimentale; quel tipo di ufficiale che egli, con variazioni continue, ama meno empiricamente. Vogliamo alludere alla questione delle traduzioni, o riduzioni che siano: delle parole italiane insomma che vengono fatte pronunciare dai nostri doppiatori, al posto di quelle originali.

Una condizione preliminare, per chi si dedica a quel compito dello stabilire il testo italiano dei film stranieri — compito, operazione che si riduce a una più o meno libera traduzione — parrebbe evidentemente essere quella, di una conoscenza della lingua dell'originale che permetta di non prendere solenni cantonate. Allo stesso modo per l'appunto che per le traduzioni letterarie. Ora troppo spesso avviene di dover notare che una tal conoscenza fa deplorevolmente difetto. Capita a ogni momento di dover sentire pronunciare sullo schermo delle frasi, delle espressioni a controsenso, o addirittura senza senso alcuno, che direttamente si possono collegare a una qualche frase inglese o francese o tedesca che sia, malamente intesa e trasportata così di peso, nella sua materialità verbale, nella nostra lingua. Tanto per fare un esempio che primo mi corre alla memoria, non è accaduto forse di sentir esclamare alla telefonista del film francese *Ragazze sole*, in un momento particolarmente drammatico, le parole « Buon sangue »? Mi domando quale eco abbia potuto risvegliare nel cervello del candido spettatore una tale espressione del tutto priva di senso, in italiano: e che era semplicemente la traduzione letterale — lettera del tutto priva dello spirito — dell'esclamazione francese « Bon sang! » espressione di vivo sbigottimento, come per noi « Madonna santa! » o che altro di simile. Ma questo, tutti gli spettatori non sono obbligati a saperlo (per buona fortuna del traduttore).

Lo stabilimento del testo di un film è bisogna delicata e certamente importante, non meno di quello delle voci che saranno poi chiamate a pronunciarlo: saremo troppo esigenti a chiedere che anche qui si procuri di restare per quanto si può nell'ambito delle competenze accertate. Dopo tutto non deve esser tanto difficile trovar gente che sappia, putacaso, il francese, e sia disposta a tradurre il testo di un film.

ALBERTO ROSSI

Da « *Gazzetta del Popolo* ». Torino 27 aprile.

CINEMA E SCUOLA

Una recente legge del governo nazionale istituisce la cineteca autonoma della scuola. Il repertorio sarà costituito non solo col nuovo reparto didattico del Luce, ma col materiale che può esser fornito da enti e organizzazioni diverse (i *Guf* in prima linea) come da iniziative, spesso pregevolissime, dei privati cine-dilettanti; giacchè l'attrezzatura per la riduzione delle pellicole dal formato normale a quello di 16 mm., è già pienamente efficiente.

L'ingresso ufficiale del proiettore nelle aule, concreta, intanto, una svolta definitiva nella storia della pedagogia.

Il cinema si appresta a fertilizzare tutti i terreni dello scibile e a creare una nozione della cultura fondamentalmente nuova.

L'alfabeto

Infatti, sin dalla fine del secolo scorso, la critica filosofica si era indotta ad osservare come presupposto della scienza fosse sempre l'immobilità della natura, su cui lo spirito costruisce le sue leggi generali, abolendo la caratteristica individualità di ogni fatto, e quindi il gusto più succoso della sua concreta realtà.

Quando *l'homo discens* è in possesso di questo bagaglio di concetti che rappresenta la media cultura borghese, ogni vivace palpito di curiosità è ormai estinto in lui, per cui scuola è solo sinonimo di indicibile pedanteria. Il frutto della scienza si rivela proprio quello pieno di cenere amara di cui parla l'evangelista.

La riforma che il cinema instaura è invece totalitaria. Preliminarmente esso può affiancarsi all'educatore, sul soglio stesso della scuola, quando il bambino vi giunge, estatico, dai limbi variopinti dell'infanzia, dalle valli scintillanti della immaginazione. Sarà poi, suo compito gradito e successivo, quello di riempire tempestivamente i quadri dello scibile man mano che essi si formano, e prima che si trasformino in schemi fossilizzati, con gli apporti primaverili della realtà, che la *camera* ha a sua disposizione in tutti i campi.

Dello spirito cinematografico può dirsi da vero che esso soffi per ogni dove.

Io comincerei dall'alfabeto. Esso dovrebbe essere il primo divertimento dell'infanzia.

Non occorre rifarsi ai profondi studi di Jousse, tendenti a dimostrare che le lettere non sono che segni allusivi di oggetti e di cose che starebbero all'origine di ciascun ideogramma. Penso che il primo apprendimento dell'alfabeto per gli scolari di tenera età, che allora lasciano il mondo della fantasia, potrebbe esser costituito attraverso una serie di disegni animati, i quali rintracciassero la storia, attraverso cui ciascuna lettera può esser surta, mediante la progressiva stilizzazione di un oggetto o fatto concreto.

Poemetti didattici visuali e allusivi, comici e patetici che forse furono il sogno di Rimbaud: la lettera *B*, che evoca nozioni diverse di produzione, fecondità, curva e varietà, *L* di liquido, giuoco, spinta vegetale...

Il bimbo avrebbe l'impressione di addentrarsi nello scibile, non attraverso una serie di costrizioni, ma di giuochi feerici come nel mondo delle fiabe. Insomma è il suo spirito poetico che il cinema non solo permette di coltivare prima che appassisca, ma di farne, a tempo, lo strumento versatile di ogni conoscenza.

Libri per ventimila..

Leonardo diceva che l'insegnamento deve essere essenzialmente ottico. Intuizione geniale. Ma egli è ancora l'uomo della cultura aristocratica, che precede la tipografia. Oggi il veicolo più possente della volgarizzazione visuale non può essere che il cinema, rotativa delle imagini. Libro per ventimila e più.

Veniamo agli ulteriori contatti con le prime forme organizzate di cultura. Orrore delle definizioni. In geografia: ad esempio, quella del fiume.

Ai miei tempi lo spirito di inquisizione del maestro teneva alle infinite differenziazioni del concetto, ruscello, torrente, clivo... La nozione intanto sfuggiva.

Ecco il cinema che interviene e affresca sullo schermo la realtà più affascinante: esso è capace di scoprire con un sol colpo di obbiettivo l'origine misteriosa del fiume, riassumendo in pochi palpiti quella che può esser stata la fatica trentennale dell'esploratore — inquadrarne curiosamente il corso dall'aereo, così come lo ferma lo sguardo sospeso dell'uccello — evocare le civiltà maestose e potenti che esso alternativamente crea o sommerge, lungo il suo corso geniale — cogliere infine le sue ampie e lente nozze col mare, sotto lo sfavillio dei raggi solari.

Sintesi prestigiosa attraverso le quali la nozione mitologica della fluviale divinità si forma nel ragazzo, quasi con un lavoro proprio di intuizione, e non attraverso l'arido compendio di mitologia. Le varie branche della cultura si integrano e si compenetrano senza costrizione. La geografia

spiega Ovidio, la statuaria riassume il destino di una regione.

L'universo è insieme contemplazione e slancio. La scuola prima della Carta mussoliniana è stata una foresta pietrificata.

Nelle scienze naturali che dovrebbero essere le più vicine al reale la schematizzazione raggiunge l'aridità più esasperante. Classificazione degli animali. I mammiferi suddivisi in dodici ordini, gli uccelli in nove; ogni ordine in categorie, ogni categoria... Tutto questo sta bene come necessaria impalcatura del sapere.

Ma chi ha mai pensato a mostrare al ragazzo tutto ciò che la vita modula sotto l'orrore delle classificazioni? Forse quando avrà appreso il meccanismo la sua curiosità sarà già morta o anchilosata.

Ed ecco il cinema cacciatore inesauribile di immagini. Scopre il nido di rondini come nei cartoni animati — proprio appena la madre s'è allontanata, per la cerca del cibo. Dell'orso descrive volentieri non solo il pacifico ondulare, ma quella sua aria ingombrante che ne fa una specie di *Ollio* del mondo animale. E i valtzers delle rondini nel cielo, la verve insaziabile delle larve... La crudezza minerale che lo sguardo del tigre assume sotto il riverbero dei proiettori.

Scoprire la vocazione

Altro che classifiche. Qui è la vita che si abbatte sullo schermo in milioni di immagini. Prima che si pensi a catalogare il ragazzo, il suo spirito di avventura può essere già nato. Un'altra vocazione potrebbe essere scoperta.

Prendiamo un'altra branca della scienza. La botanica. Cosa di più delizioso che questo ideale libro delle ore destinato ai colloqui con la natura. Evocazione fresca e carezzante come il fruscio delle cime. Qui invece lo spirito di classificazione raggiunge la crudeltà. Filze di nomi, imbalsamati nei cervelli delle generazioni al posto delle verdi esistenze che crea la terra umida e felice, ed intrattiene l'aria dolce del giardino.

Ricordo all'epoca del mio liceo, l'ora di gabinetto scientifico... La sala con una serie di vetrine polverose, dietro di cui figuravano, essiccate, delle corolle, dei pistilli, degli steli, corrosi dai tarli, dei tubercoli mezzo putrefatti con le iscrizioni latine, vergate con una fine grafia ingiallita... Ecco che il cinema ripudia i cimiteri delle vetrine e apprende la vita verso quel senso accogliente di simpatia cosmica, che gli è proprio. E in un tempo, che esso solo conosce, quello del rallentatore, ci mostra come il fiore nasce sotto l'urgenza delle linfe, come la radice scova le vie segrete dell'acqua, come il pudore delle sensitive si adonti persino della luce e del suono...

Il cinema crea lo spirito scientifico senza uccidere la poesia che ne deve essere il lievito. Vedremo ancora nel dettaglio come il governo fascista introducendo ufficialmente il proiettore nelle scuole contribuisca proprio sotto questo angolo curioso e impensato a creare il volto nuovo della moderna cultura.

ROBERTO PAOLELLA

Da «*Il Giornale d'Italia*». Roma, 9 aprile.

QUARESIMALE

Il camerata amministratore del Centro Sperimentale non è tenuto nemmeno a dirci grazie. Tanto non ci conosciamo e del resto queste considerazioni in assoluta spontaneità sono strettamente conseguenti a ciò che da lunga pezza andiamo scrivendo. E cioè che per accertarci, una volta per sempre e in maniera schiacciante, della maturità o meno dei nostri maggiori cinematografari, basterebbe poter fare, nottetempo e senza preavviso, un sopraluogo a casa loro o nel lussoso loro « studio » a dare un'occhiata ai libri, ammesso che da tutti se ne trovino, che appesantiscono gli scaffali o ingombrano la bassa mobilia novecento. Rinvenendosi — ma badate bene: sgualciti macchiati tormentati dall'uso quotidiano, non intonsi e immalinconiti — questi volumetti di Bianco e Nero preziosi di contenuto quanto modesti in apparenza, il « nostro » potrebbe riconoscersi idoneo alla bi-

sogna o sulla strada di diventarlo. In caso contrario, defenestrazione e bando immediato da Cinelandia.

Perchè, scherzi a parte, è un fatto che nel campo della cultura cinematografica poche e rare le iniziative del genere sono state per il passato se ancor oggi, in Italia, una vera letteratura specializzata si può dire non esista. Anche i più volenterosi hanno contenuto le proprie ambizioni in una sporadica attività articolistica, o nell'occasionale zibaldone fitto di dati storici e di *gags* pubblicitari, un pò critica e un pò cronaca, qualche pretesa estetica e molto pettegolezzo. Ed è anche un fatto provato che l'insufficienza di tanti nostri cineasti in tal guisa autodefinitisi, muove dalla spaventosa deficienza di basi teoriche, dalla non conoscenza del cinema come fenomeno artistico storico politico industriale di portata e valori universali. Improvvisazione: ecco la carta da visita del giorno. Per cui si imporrebbe un generale atto di umiltà, e tutti daccapo a studiare, diligenti scolari alla difficile e dura scuola del film.

Mancavano i testi ed ora ci sono. Eccoli qui: 6, 7, 8 volumi preparati per noi da « Bianco e Nero », che via via affrontano e risolvono, in profondità, i problemi estetici, tecnici, organizzativi della lavorazione del film. Non a caso al n. 1 troviamo sceneggiatura e intiero materiale preparatorio di *Kermesse eroica* una delle opere fondamentali del cinema più recente; al n.2 un'antologia sulla recitazione teatrale nei confronti di quella cinematografica; al n. 3 quella *Grammatica del film* dello Spottiswoode, autentica grammatica cioè indispensabile preliminare all'assimilazione del linguaggio cinematografico. Ma i volumi sono parecchi e ciascuno vale un discorso a sè che faremo alla prima occasione. Intanto due parole sull'ultimo, dovuto a Chiarini e Barbaro: *Problemi del film*. Un'Antologia: ma da Gentile a Interlandi, da Clair a Paul Rotha, da Goebbels a Pudovchin, cioè attraverso il pensiero di cineasti esteti filosofi uomini politici di cinque nazioni, sviscerato nei suoi aspetti e nei suoi problemi essenziali questo cinematografo nostra passione, arte e arma politica, fatto estetico e documento dell'umano vivere, che caratterizza il secolo e la civiltà che è la nostra. Roba che chi giudica il film, critico o spettatore, può anche ignorare ma giammai chi lavora a metterlo su.

Quanti, camerati produttori negoziatori dialoghisti tecnici del film, quanti di voi hanno letto (non sfogliato distrattamente con la sufficienza di chi non ha nulla da apprendere) quanti hanno letto meditato elaborato alla luce delle proprie esperienze, al calore dei personali convincimenti questi preziosi quaderni? Quanti potrebbero sostenerlo il sopraluogo a domicilio, rivelatore del sincero stato d'animo — rispetto, tronfia noncuranza, amoroso interesse — con cui vi accostate alle cose del cinema? Certo, essere il primo della classe non serve per la vita; ma poichè siete voi a sbraitarlo, che il cinema è Arte, la nuova la grande la veritiera Arte del tempo — e perciò legittima tutti gli arbitrii, e perciò, tra una critica ignorante e un pubblico immaturo (dite voi) oggi come ieri e domani come sempre, ancora il comodaccio vostro — rifletteteci solo un momento che all'Arte si arriva traverso lo studio e che nemmeno si può scrivere decentemente non sapendo che cosa sia la grammatica.

Poi con 12+15+12, facciamo un centinaio di lire, ordinatevi questo necessario corredo del vostro « studio » naturalmente '900, ammobiliando, di poche ma robuste idee, anche il vostro cervello...

Da « *La Tribuna* ». Roma, 8 aprile.

FOTOGRAFIAMO LA TOSSE

La cinematografia dell'invisibile ha fatto in breve tempo passi da gigante. Seguire i movimenti degli organi interni del corpo umano è oggi cosa non solo possibile ma normalmente pratica. Quando la mano poggiata sul petto percepisce i toc-toc del cuore immaginiamo il muscolo dilatarsi e contrarsi come una pompetta sotto la pressione. L'occhio umano, da solo, non può penetrare dentro la cassa toracica, attraversare tessuti e costole per spingersi ad analizzare i misteri della vita. La luce consue-

ta è arrestata dalla carne. Esiste però una « luce » che pochi ostacoli arrestano, ma « luce » che non si vede ma che permette di vedere. Ha un nome arcano, raggi X, ed è costituita da rapidissime oscillazioni elettromagnetiche le quali differiscono dalle radiazioni visibili per la loro piccolissima lunghezza d'onda e che, come la luce, potrebbero in un minuto secondo coprire una distanza pari a sette volte e mezzo il giro della terra.

Un meraviglioso lasciapassare

I raggi X godono dunque di un meraviglioso lasciapassare. Solo il piombo può arrestarne in brevissimo spazio la corsa. Le altre sostanze in genere, si lasciano attraversare dalle misteriose vibrazioni, che penetrano nella materia, scavano e incidono senza lasciar traccia. Colpendo un quadro fluorescente i raggi X o raggi Roentgen fanno nascere la luce. Sullo schermo appaiono allora le ombre dei corpi che hanno opposto maggior resistenza al passaggio del fascio ed è questa immagine, fatta d'ombre e di chiaroscuri, che si chiama radioscopia. Se al posto dello schermo si colloca una lastra sensibile l'immagine può diventare permanente: si ottiene cioè una fotografia ai raggi X. La radiografia medica non è in sostanza che un sondaggio compiuto dentro il corpo umano.

Ponendo un uomo di fronte a una sorgente di raggi X e raccogliendo sopra uno schermo le radiazioni che hanno attraversato l'insieme di carne e di ossa sarà possibile seguire sul quadro fluorescente i movimenti propri degli organi: quando il soggetto respira si scorgono i polmoni crescere di volume e poi afflosciarsi, quando il soggetto deglutisce sullo schermo si proietta l'ombra del corpo estraneo che percorre l'esofago. È evidente che fotografando lo schermo con una macchina da presa cinematografica si otterrà una pellicola impressionata dall'invisibile. Questo è il metodo più semplice e logico di roentgencinematografia. Le immagini che con esso si ottengono sono di piccolo formato e, anche per la indecisa illuminazione data dalla fluorescenza, non consentono uno studio analitico approfondito. Si preparano in tal modo film da proiettarsi a scuola o in sale di spettacolo che forniscono l'opportunità di osservare sul telone bianco il cuore e i polmoni in attività, lo stomaco al lavoro o, magari, un embolo in cammino nei vasi sanguigni. L'utilità di siffatte pellicole dal punto di vista didattico è ovvia. Era naturale che si pensasse di utilizzare la roentgencinematografia come mezzo d'indagine diagnostica. Di qui la necessità di mettere a punto sistemi di cinematografia dell'invisibile i quali, più che fornire un'idea generale dei movimenti degli organi, consentissero allo scienziato l'analisi minuziosa di cambiamenti di posizione appena percettibili e di spostamenti di ombre talvolta tenuissime. Se si tien conto che certi movimenti avvengono con notevole velocità, in tempi dell'ordine di qualche centesimo di secondo, si comprendono le difficoltà di ritrarre su una pellicola le fasi dell'evoluzione di un organo durante un normale processo organico.

Nel campo dell'irreale

I metodi di cinematografia ai raggi X finora escogitati sono lungi dal soddisfare queste esigenze. È interamente merito italiano, e precisamente del prof. P. Cignolini di Genova, l'aver risolto l'arduo problema. Con il suo apparecchio di roentgencinematografia ultrarapida egli è riuscito a « fotografare la tosse ». Entriamo qui nel campo dell'irreale. Fotografare la tosse? Che cosa significa? Il profano non può non rimanere interdetto davanti a una simile stupefacente affermazione. Fotografare la tosse vuol dire realizzare una serie di istantanee delle trasformazioni che subisce l'apparato respiratorio durante l'accesso di tosse.

Mentre in automobile ci dirigiamo al laboratorio radiologico della Clinica medica della Regia Università il prof. Cignolini mi spiega.

— Esattamente dieci anni fa iniziai le ricerche che mi condussero alla enunciazione di un nuovo più perfezionato metodo di roentgenchimografia analitica per il tracciamento di diagrammi al centesimo di se-

condo illustranti i movimenti dei contorni degli organi. Così potei studiare il cuore, l'aorta, il diaframma. Non sempre però tali diagrammi sono sufficienti. Volendo ad esempio sorprendere le variazioni che le ombre polmonari subiscono durante un colpo di tosse ci vuole ben altro. Sono così giunto ad inventare la regmografia (da *regmo*, fessura) che ho così chiamato perchè mi valgo nell'apparecchio di una parete di piombo nella quale è praticata una finestra. Il metodo è nato da una... imperfezione.

Il prof. Cignolini, un uomo nel pieno vigore dell'età, dal volto energico, parla a scatti, quasi assente, guidando la macchina per le vie affollate di Genova. Dopo una pausa, come riafferrando il pensiero sfuggito, prosegue.

Il disturbo rivelatore

— Sicuro. Da una imperfezione. Nel corso delle mie esperienze di roentgenchimografia avevo constatato che uno degli ostacoli che si opponevano all'ottenimento di buone immagini consisteva nella intermittenza del fascio di raggi X il quale è emanato dal tubo catodico a sprazzi brevissimi che sono seguiti da un periodo di irradiazioni deboli e poi dal « buio ». Ciò rende le impressioni radiografiche ritmicamente discontinue. Fu appunto tentando di eliminare il disturbo che, per un curioso paradosso, mi balenò l'imperfezione. Pensai che esagerando il fenomeno, e cioè abbreviando la durata del lampo e allungando il periodo di oscurità, avrei potuto ricavare immagini radiografiche delle varie posizioni di un organo in veloce trasformazione. Il concetto forse non è chiaro... Mi spiego.

Dopo avere scansato con una sterzata brusca un pedone disattento (solo in questo momento mi appare tutta la stranezza di questa dissertazione scientifica punteggiata da brusche frenate e da soste davanti a un semaforo rosso o a un vigile guantato di bianco) aggiunge:

— È come se in una sala buia dove si muovono rapidamente degli oggetti io accendessi per un attimo solo la luce. Una macchina fotografica in postazione con l'obiettivo aperto potrà restare impressionata solamente per il fuggevole tempo di durata del lampo. Realizzo così lo scopo di ridurre il tempo di posa non con uno scatto fulmineo dell'obiettivo ma con una sciabolata luminosa che rompa fulmineamente le tenebre. In altri termini anzichè chiudere l'obiettivo manovro l'interruttore della luce. Agli effetti fotografici il risultato è identico. Il mio regmografo lancia appunto fasci di raggi X che durano un millesimo di secondo ed anche meno.

Pronunciando queste parole il mio compagno ferma l'automobile. Siamo arrivati. Percorriamo i vialetti inghiaiati di un giardino e penetriamo in un edificio basso, ricco di ombre. Lo si direbbe... illuminato a raggi X.

La macchina in funzione

L'apparecchiatura che il prof. Cignolini mi mostra non ha nulla di sensazionale. Chi ha frequentato un gabinetto radiologico ne ha viste di consimili. La stanza è nella penombra. A destra è un banco di manovra. Lo scienziato tocca alcuni tasti, fa ruotare dei volantini. Un ronzio come di motore elettrico in moto vibra nell'aria. Immagino che nel trasformatore elettrico la tensione cresca fino al valore corrispondente allo scatenarsi del lampo nel tubo generatore di raggi X. Una scintilla scocca tra due sfere. È il segnale che il fascio di raggi X è stato lanciato.

Un attimo e poi la macchina cova una nuova scarica. Fino a dieci volte in un secondo si ripete l'operazione.

Il prof. Cignolini mi fa avvicinare ad un sostegno. Due colonnine metalliche sorreggono una placca di piombo.

— Vedete — mi dice — pongo il soggetto tra il tubo che emette i raggi X e questa piastra. Il torace dell'individuo è dunque attraversato a intervalli da un getto fulmineo di radiazioni.

Mostrandomi una larga fessura di altezza regolabile tra i cinque e i dieci centimetri aggiunge:

— Da quella finestra passano i raggi che impressionano la lastra. Nell'intervallo tra un lancio e l'altro di raggi X faccio discendere la pellicola radiografica di tanto che

il successivo fascio vada a colpire una striscia di pellicola vergine. A seconda della frequenza dei « lampi » e dell'altezza della fessura si stabilisce la velocità di discesa della pellicola.

Mentre mi fa osservare il meccanismo che regola lo scorrimento della pellicola davanti alla piastra di piombo riprende a parlare.

— Ecco, immaginate che un uomo al di là della fessura tossisca. Un fascio di raggi X nel tempo di un millesimo di secondo e anche meno gli attraversa i polmoni. Data questa brevità di posa i sussulti del torace non sono avvertiti e nemmeno gli spostamenti dei rami bronchiali, che pure hanno velocità dell'ordine di venti centimetri al secondo, disturbano l'immagine la quale non risulta affatto « mossa ». Il fascio impressiona la pellicola e poi si spegne. Al successivo getto di raggi dinanzi alla fessura si trova una sezione di lastra ancora da impressionare. In tal modo le trasformazioni che subisce l'apparato respiratorio durante l'accesso di tosse possono essere fotografate con ineguagliabile chiarezza.

È il paziente che fa tutto

Esamino da vicino i congegni. È facile accorgersi che l'apparecchio ha carattere sperimentale. Manca infatti delle rifiniture che invece fanno lindo e lucente il modello che sarà esposto a Milano alla Mostra di Leonardo e delle Invenzioni. Arrestata la macchina il prof. Cignolini prosegue nella spiegazione :

— Il sincronismo tra l'inizio della corsa della pellicola e l'inizio del colpo di tosse — mi dice — è ottenuto nel modo più semplice.

È lo stesso paziente che aziona l'apparecchio. Lo sbuffo d'aria che esce dalla sua bocca sbatte su una capsula a membrana collegata con il meccanismo di sgancio del telaio portapellicola. Automaticamente, durante la discesa, il telaio chiude i contatti del circuito radiografico determinando i lampeggiamenti e quindi le emissioni di raggi X. Si ha così un regmogramma impressionato a strisce successive. Infine, sempre automaticamente, avviene la disinserzione del circuito.

Lasciamo la stanza. Fuori il prof. Cignolini mi fa vedere alcune regmografie. Distinguo perfettamente su una pellicola l'evoluzione che ha subito durante l'accesso di tosse una cavernetta polmonare. È la radiografia di un tubercolotico. Non so chi sia, ne ignoro il nome, la condizione, l'età. Provo un senso di grande compassione. E mi auguro che la tempestiva denuncia radiografica della malattia valga a salvarlo.

Il professore, che si è assentato per qualche istante, ritorna con una pellicola. Sorride soddisfatto.

— Le ho fatte — m'informa — su richiesta di Padre Gemelli che per incarico dell'Accademia d'Italia sta compiendo importanti ricerche sul meccanismo della voce. Vedete. Questa serie di quattro radiografie ultrarapide mostra gli organi vocali durante la pronuncia della lettera *t*. È questo un altro esempio delle grandi possibilità di applicazioni che offre il mio metodo.

Mi accorgo che da quando sono entrato qua dentro non ho pronunciato una parola. Ammirazione, sgomento reverenziale? Non so. Tutto sembra così facile, elementare. Se non fosse il ricordo di lucidi allumini, di grovigli di fili, di un quadro elettrico, di una bocca lampeggiante, penserei ad un giuoco da bambini. E poi la voce della mia guida, così chiara, suasiva, cameratesca, priva d'ogni intonazione saccente, è stata nemica del mio stupore.

Soltanto all'aperto la meraviglia mi prende. Alla luce di tutto mi sembra misterioso, grande, bello. E l'importanza della scoperta mi si rivela appieno. Nessuno nel mondo è riuscito finora a realizzare quanto io ho visto. Unicamente il regmografo del Cignolini permette di ottenere radiografie al millesimo di secondo. Gli apparecchi in uso più progrediti dànno radiografie al mezzo decimo di secondo e nessuna di esse, data la lunga posa, è facilmente leggibile

perchè il movimento degli organi cancella e rende impercettibili le ombre per natura sottili e tenui.

Primato mondiale

— L'apparecchio che avete visto — prosegue lo scienziato mentre risaliamo in automobile — costruito interamente con materiale italiano è un esempio tipico di quanto può dare la collaborazione tra specialisti dei vari rami. Tutti i problemi da me posti sono stati risolti grazie appunto alla collaborazione dell'ing. Bassi, un pioniere della tecnica radiologica italiana, e del suo assistente ing. Gilardoni che ha progettato i circuiti.

Una domanda un po' ingenua mi preme da qualche istante alle labbra.

— Qual'è l'effettiva utilità di radiografare un colpo di tosse?

Il prof. Cignolini mi guarda stupito poi risponde:

— Oh! non ho voluto certo cimentarmi in un virtuosismo tecnico. Al contrario, l'obiettivo propostomi è molto pratico e destinato a vaste applicazioni sopratutto nella diagnosi della tubercolosi. Ogni radiologo e ogni tisiologo tutti i giorni si trovano di fronte a gravi perplessità nel decidere l'interpretazione da dare ad ombre rilevate nei polmoni e nei bronchi. Si tratta di focolai tubercolari recenti o antichi? Fermi, chiusi, guariti o in evoluzione? Da questi interrogativi dipende in modo fondamentale il dire una parola tranquillante o decidere cure sanatoriali o interventi chirurgici. Con un colpo di tosse si dà una violenta scossa a tutte le diramazioni dei bronchi e delle piccole arterie, si provoca l'eventuale dilatazione di una cavernetta, si animano i chiaroscuri e se ne denunzia la natura.

Ha un attimo di pausa poi conclude:

— Ecco tutto.

Italianissima semplicità di scienziato.

RICCARDO GIORDANO

Da « *Gazzetta del Popolo* ». Torino, 24 aprile.

TRAMONTO DELLA FATALITA'

Non so se l'abbiate notato anche voi, ma la carriera della donna fatale, sullo schermo, è nettamente in declino. Da un po' di tempo in qua le cose vanno male per le donne fatali; intanto non sono quasi più protagoniste, ma si devono accontentare in mancanza di meglio del ruolo di antagoniste. E poi non trionfano più; se anche riescono a portar via per qualche centinaio di metri il primo attore alla prima attrice, può essere certo che verso la fine del secondo tempo il giovane eroe si accorge dell'abisso di depravazione in cui era caduto e le pianta in asso senza tante storie per ritornare fra le braccia fedeli della saggia e sovente casta eroina. La povera donna fatale svolazza in cerca di altri cuori da straziare oppure parte per ignota destinazione. Ma c'è di peggio: da qualche tempo lo schermo affetta un contegno irridente nei riguardi della donna fatale e quasi quasi ce la presenta sempre un tantinello buffa, come se esso per il primo fosse quello che non crede alla sua fatalità. Le ultime donne fatali veramente degne d'un tal nome che io mi ricordi sono state Greta Garbo in *Mata Hari* e Marlene Dietrich in *Capriccio spagnolo*. Poi cominciò a venir di moda la fatalità fatta di sberleffi e di floridezza uso Jean Harlow e questo segnò definitivamente il tramonto della fatalità classica, fatta di movenze serpentine, bocchini lunghi cinquanta centimetri, occhi pesti, sorrisi ambigui, movenze feline e chiome artisticamente scomposte. Mae West le dette il colpo di grazia colpendola a tradimento con la stecca di balena di uno dei suoi busti fine di secolo. In verità, oggi chi potrebbe credere seriamente alle donne fatali? I nostri corpi, grazie al cielo, sono meno torpidi e le nostre volontà sono meno fiacche; e soprattutto si ha da pensare a qualcosa di più serio e di più nobile.

Per essere precisi, l'Italia, almeno cinematograficamente, alla donna fatale aveva cessato di crederci da un pezzo. La rinascita cinematografica nazionale ha ignorato la donna fatale come protagonista. C'è stato un solo tentativo, d'altronde non troppo

felice, con *La Signora di tutti*. E se quel film, che pure aveva notevoli pregi tecnici ed artistici, non piacque, forse fu appunto per il tipo della protagonista. Vedete un po' la stranezza del caso! Era stata proprio l'Italia a creare sullo schermo il mito della donna fatale! L'America si occupava di « cow-boys » o di torte spiaccicate sulle facce di grassoni abbondantemente baffuti; ma noi avevamo la fornitura esclusiva della fatalità femminile. Donne pantereggianti, dagli occhi generosamente bistrati, dalle pettinature gorgonidi che quando abbracciavano un uomo offrivano la riuscita imitazione d'un pitone nell'atto di ingollarsi un porcellino d'India o d'un polipo in attività di servizio... Anna Fougez e Gino Franzi, dai palcoscenici dei teatri di varietà, cantavano « Perchè mi guardi pallida con quello sguardo strano », « Come una coppa di champagne ti spezzerò », « Lo scettico io son » oppure accennavano ad un braccialetto strano, una vipera d'oro attorcigliata, che era un simbolo, atroce simbolo della sua perversità... E intanto Lyda Borelli e Francesca Bertini seminavano nei teatri di posa più vittime che non un morbo epidemico. E intorno a loro due fiorivano le donne fatali a formato ridotto: la bionda bellezza di Lyda aveva per seguaci Pina Menichelli, Thea, Diana Karenne, Elena Makowska ed Hesperia; la bruna venustà di Francesca trovava riscontro nei fascini di Leda Gys, Linda Pini, Italia Almirante Manzini, Elena Sangro e Vittorina Lepanto. Poi, un bel giorno, in America si volle fare come al solito, « the greatest in the world »; e venne fuori Theda Bara, alla quale non bastava di avere un nome per noi Italiani risolutamente funereo, ma che si faceva, oltre tutto, fotografare tra teschi e pipistrelli ed interpretava *Salomè* danzando col capo mozzo di Jokanaan o Thais, apparendo seminuda in sogno al monaco Panfucio che dormiva in un sepolcro scoperchiato. No, francamente, i cineasti italiani neppure allora si sentirono capaci di far qualcosa di più, in questi riguardi. E Theda Bara rimase imbattuta fra le sue ossa da morto e i suoi vampiri. Tuttavia quell'apparato macabro, quella messa in iscena che stava fra il sadismo e le pompe funebri non ebbero molto successo qui, da noi. Il pubblico italiano amava le donne fatali, sì, ma « con juicio »... Forse la verità era che ci si era adattato, più che non le amasse. Non gliene facevano vedere altre, poveretto, o poche altre. E quelle poche non erano altrettanto brave o belle... E, allora, si sa...

Poi l'epoca aurea della cinematografia italiana, per un complesso di ragioni delicatissime, volse al declino. E chissà che, fra quelle tante ragioni, non vi fosse anche quella d'un eccesso di fatalità. Cominciarono a giungerci i film oltroceanici, accompagnati da una certa categoria di film tedeschi. L'America, in sulle prime, moraleggiava con Griffith e Ingram. Invece la Germania dell'immediato dopoguerra si abbandonava a qualche divagazione sensualistica. Lubitsch lanciava Pola Negri nell'Oriente estetizzante di *Sumurum* e dall'altra parte Jannings eccelleva nel dipingerci i cupidi istinti sessuali dei più illustri personaggi storici, da Danton a Luigi XV, da Enrico VIII al faraone di *Theonis*. Allora l'America cominciò a scaraventare nelle nostre sale di proiezione Alla Nazimova, Gloria Swanson, Barbara La Marr, Nita Naldi, Betty Blythe e tutta una serie di « vamps », una più fatale dell'altra. Erano ancora ben visibili in costoro gli influssi estetici della fatalità all'italiana: camminavano col medesimo molle ancheggiare, carezzavano con lo stesso tentacolismo, giacevano su divani sovraccarichi di cuscini con l'identica pigrizia lasciva. In più osavano mostrarsi poco vestite; vero è che la moda del tempo era di per sè così parca di stoffa che si trattava semplicemente di abbondare in parsimonia. Comunque era una novità. Le « nostre » donne fatali, a onor del vero, erano piuttosto pudibonde. Generalmente, in fatto di nudità, si limitavano a lasciar scivolare da una spalla la manica del vestito; o tutt'al più si fasciavano strette strette in una pezza di raso lucente. Invece, ohè, Gloria Swanson, Barbara La Marr e compagnia ci svelarono i segreti delle vasche da bagno di porfido e delle vestaglie trasparenti che si aprivano da tutte le parti...

Ed eccoci a Greta Garbo. La famosa accensione della sigaretta nella *Carne e il Diavolo* accese più desideri che non tutte le seminudità cinematografiche femminili fino ad allora esibite. Si passa quindi alla donna fatale psicologica; non occorre più essere belle. Basta avere la personalità. L'occhio magnetico o il sorriso calamitato o il gesto ipnotico o che so io. A questo indecifrabile « non so che », Marlene più tardi aggiungerà le gambe fascinose ed ammalierà i vari professor Unrath che incontrerà per la propria strada. Brigitte Helm tenterà, non senza successo, di creare la donna fatale marmorea, sfingea, tuberosacea. La sua Antinea nell'*Atlantide* di Pabst sarà immobile statuaria, siderale, per quanto quella della Napierkowska (nell'*Atlantide* di Feyder) era stata viperina, erinnica e carnale. Ma poi viene il giorno che la donna fatale non attacca più. L'Italia è la prima ad accorgersene. Si sa, volere o volare, lo spirito italiano è il più pronto ad afferrare il clima dell'ora attuale. Ma, un po' più tardi, se ne accorge anche l'America. La Germania se n'era già accorta. Rimane la Francia. Mireille Balin, Michèle Morgan, Colette Darfeuil, Vivienne Romance... Vedrete che finirà con l'accorgersene anche la Francia. Lassù si accorgono sempre un po' in ritardo delle cose.

Ma il fatto sta che ora si va alle serate retrospettive dedicate alle donne fatali del cinema per « ridere ridere ridere », come alle comiche finali. Ogni occhiata languida una risata, ogni bacio un'ilarità prolungata, ogni morto un urlo di gioia... Gli occhi bistrati si sbarrano di sullo schermo quasi per domandare atterriti che cosa diamine succede.

Non succede niente. Sono cambiati i tempi!

DINO FALCONI

Da « *Il Popolo d'Italia* », Milano, 27-4.

CROMOCINEMA

Come frutto di un errato calcolo sarebbe considerare il colore fine e centro dell'essenza espressiva della settima arte, altrettanto erroneamente crederebbe di aver dato una soluzione al problema chi pensasse che ad esso dovesse essere riservato un incarico solo di accompagnamento in sordina di assorto fondale, estraneo all'intima emotività e significazione della vicenda — lirica o drammatica — lontano dalla « substantia » poetica di un racconto, ricco soltanto di un valore di margine e di sfiduciato contrappunto.

Il fatto « colore » deve al contrario essenzialmente avere nel film il valore di uno dei tanti elementi d'espressione, della cui funzione il cinema soltanto in pochi — Clair, Pabst, Vidor, Pudovchin — ha saputo trovare un equilibrio dinamico di valori tesi a costruire un « quid » movimento riassumente nel valore « immagine dinamica » un mondo di valori di poesia; esclusivamente svuotandosi di qualsiasi intenzione di accampare diritti di alterazione su quella che è l'essenza del cinema stesso: il ritmo narrativo, rinunciando cioè ad intromissioni descrittive derivanti da un malinteso pittoricismo di maniera,, il colore può veramente pretendere ad una dizione in contemporaneità nella precisa serie di momenti e in consunstanzialità di motivi poetici, di quella del ritmo di eventi, della parola e della musica.

Alla perfezione della quale si può aspirare solo in virtù di un sincronismo e di una sinfonia di difficile raggiungimento, di eccezionale accuratissima preparazione di tutti gli elementi in rapporto a questo nuovo, fin dalla prima stesura del soggetto fin dal primo visivo narrare per sceneggiatura.

Chè il colore non può essere inteso in semplicistica sede americanamente pacchiana, soltanto come fattore di crescita della suggestione di realtà che il cinema crea nella mente dello spettatore, come è dato cogliere dai documenti prodotti sul tavolo fino a questo momento. Anche senza tenere in debito conto quanto già da consumate esperienze è venuto in luce, e cioè che i cosidetti colori naturali quando non ne siano studiati in precedenza i riflessi nei rapporti degli altri elementi d'espressione costituiscono solo l'effetto ignobile della

cartolina illustrata, il colore ha nelle pitture di tutti i secoli la documentazione più esauriente a un conteggio delle sue possibilità espressive singole, delle quali la difficoltà di scelta — ammessane a priori la necessità — non sarà indifferente per il regista che abbia anzitutto a crearsi oltre ad uno stile narrativo anche un abito coloristico.

Giacchè il colore non può essere inteso in funzione di un particolare film che da una particolare sensibilità coloristica del regista che in base ad essa elabori anche tutti gli altri elementi. Scopertamente assurda è la proposta di un maestro del colore di cui al regista resterebbe *ab externo* soltanto da ammettere o rifiutare l'operato: è troppo vivo linguaggio d'ogni oggetto più del volume e del peso e del chiaroscuro perchè il regista nella presunzione del racconto visivo non debba vedere lui solo per il primo insieme al ritmo la parola il suono, anche il colore.

Nè ci sembra che sia ragionevolmente delimitabile a priori la partecipazione del colore all'espressione cinematografica: non in prevalenza di casi contribuire alla creazione dell'atmosfera, può talvolta cantare in primo piano a gola spiegata.

Ma l'esempio dell'esperienza bruciata da Mamoulian in *Becky Sharp* — delle altre anneganti nella meschinità cretina del « naturalismo » coloristico non ci sentiamo di tener conto — ci avverte che essenzialmente ad un genuino calcolo del valore espressivo del colore e ad un sicuro incisivo vergare nell'immaginazione del lettore è l'acquisto della considerazione di un colore da usare soprattutto in puro senso tautologico per un margine, e per l'altro in un acceso senso dinamico teso a caricare di significazione e di rapidità il ritmo narrativo di una pellicola; nel prodotto, non nell'addizione di questi due sensi il colore può trovare la sua più vera genuina funzione nel cinema.

Mario Cincinnati

Da « *Augustea* ». Roma, 31 marzo.

GOLDONI E IL CINEMA

Sfogliavo qualche tempo fa una vecchia edizione delle commedie di Carlo Goldoni, dello Zatta, e quelle incisioni che sono all'inizio di ogni commedia mi suggerivano l'idea di vederne qualcuna a sfondo dei titoli di testa di un film. È ormai risaputo che in Italia esiste un patrimonio della letteratura classica, narrativa e teatrale, del quale ben poco si valgono i nostri produttori. Questi produttori, infatti, preferiscono la combinazione commerciale, senza darsi troppo pensiero del soggetto che prescelgono per trarne un film; scelto il soggetto, non resta che organizzare industrialmente la produzione.

Ma queste considerazioni che ci vien fatto di esporre al lettore ogni qualvolta si parla di cinema italiano, esulano un poco dal tema del nostro discorso, che vorrebbe dimostrare come tra il teatro di Carlo Goldoni e il cinematografo non vi debba essere ad ogni costo una distanza enorme. Anzi, questo dovrebbe servirsi di quello; e, in particolare, dovrebbe servirsene il cinema italiano.

Che io sappia, e credo che la memoria non mi tradisca, soltanto una delle moltissime commedie dello scrittore veneziano è stata portata sullo schermo, in due edizioni: *La locandiera.* Questa commedia è assai conosciuta, forse più delle altre, all'estero, anche col titolo di *Mirandolina,* dal nome della protagonista. Invero, il personaggio principale deve allettare non poche attrici. Se io penso che, a tutt'oggi (dal parlato in poi, nessuna attrice italiana ha offerto una interpretazione di un personaggio che abbia un carattere, un personaggio vivo, insomma un po' di tutti i tempi, mi domando nello stesso tempo perchè nessuno ha pensato a Mirandolina. Ovvero, che io sappia, vi ha pensato soltanto una: Alida Valli, ed è appunto a costei che io farei interpretare il personaggio goldoniano, se un produttore mi offrisse di realizzare un film dalla *Locandiera.*

Altre volte, dunque, *La locandiera* è stata portata sullo schermo: una volta in Italia, verso la fine del cinema muto, un'altra

volta, e abbastanza di recente, in Germania. Dove, però, il titolo originale è stato modificato così: *Una donna di buona reputazione.* Ma non soltanto il titolo è stato mutato, bensì anche i costumi e lo sfondo: infatti, dalle fotografie che mi son capitate sott'occhio, ho visto un paesaggio italiano di maniera (come s'usa nei film) e dei vestiti d'oggi. Non che Mirandolina non possa essere un personaggio di tutti i tempi; ma quella sua locanda fiorentina perde davvero il tono, se alla realizzazione non presiede il buon gusto: buon gusto che in codesta edizione, di cui è protagonista Olga Tschechowa (una commediante abbastanza arguta, talvolta), mi pare davvero che manchi.

La locandiera rimarrebbe, dunque, un film da fare; ma come intendo io, se permettete; o come lo può intendere qualcuno che la pensi come me. Vorrei, cioè, che si rispettasse il testo e che, nello stesso tempo, il film non fosse teatro fotografato. Un po' difficile, vero? Lo so. Tuttavia, basta leggere le didascalie di Goldoni per capire come sia possibile fare dell'ottimo cinema, portando sullo schermo una sua commedia: basandosi, cioè, sul contrappunto tra la immagine e la parola, e talvolta sull'asincronismo.

Si veda, a questo proposito, l'inizio del terzo atto del *Ventaglio,* una delle più gustose commedie di intreccio che il teatro di tutti i tempi abbia dato; imitata, anzi imitatissima. Un film se ne potrebbe trarre, senz'altro. Il principio del terzo atto è già di per sè stesso una sceneggiatura; è una scena che si svolge tra gli sguardi dei personaggi. L'ambiente, nel *Ventaglio,* è unico. Ma in quell'ambiente è possibile fare tanto più cinematografo che non in una delle varie commedie di autore straniero che i nostri produttori si ostinano a voler portare sugli schermi ritenendole « commerciali ».

Ho letto, anzi, che, dopo avere io altrove annunciato una mia intenzione in proposito, una Casa italiana di produzione avrebbe l'idea di trarre dal *Ventaglio* un film. Nulla so più di questo. Soltanto, vorrei mettere in guardia il produttore sulla distribuzione dei ruoli. *Il Ventaglio,* è infatti, una commedia dove nessuno è protagonista e ciascuno, nello stesso tempo, lo è.

Ecco, invece, una commedia con un protagonista maschile che dovrebbe riuscire assai attraente per un attore che abbia l'intenzione di affermarsi: *Il bugiardo.* Di un film sul *Bugiardo* ho trattato due anni or sono circa con Camillo Mastrocinque che aveva le mie stesse intenzioni. Poi, non se ne è fatto più nulla, forse perchè l'idea era suggestiva. In questa commedia, vi sono le maschere di Pantalone, del Dottor Balanzoni, di Arlecchino e di Brighella, e lo sfondo è Venezia: quella Venezia che fino ad oggi il cinema ha soltanto bistrattata e che forse nessuno di coloro che si occupano di cinema, conosce. Ho insistito altre volte sul fatto che Venezia offre delle scenografie naturali, inquadrature su inquadrature, per scene di tutte le epoche, come forse nessun'altra città. Basta saperle trovare, s'intende. Scommetto, però, che un produttore intelligente, dopo aver fatto *Il bugiardo,* sarebbe invogliato a tentare *Il campiello* o *Le baruffe chiozzotte.* Ma procediamo con cautela.

Altre commedie di Goldoni potrebbero dare origine a film. Mi limiterò a ricordare ancora *Un curioso accidente* e *Gli innamorati;* cioè due commedie in lingua italiana. Di quelle con battute dialettali, ho citato soltanto *Il bugiardo,* perchè in questa commedia i personaggi che parlano in dialetto sono limitati e il protagonista parla in lingua.

Certo che, se ad alcuno venisse in mente di realizzare per davvero un film tratto da una commedia di Goldoni, sarebbe necessario che un senso di rispetto per il lavoro da cui prende le mosse lo guidasse, e non tanto uno scopo di immediata speculazione; chè, il risultato vantaggioso, sia artisticamente sia commercialmente, verrebbe appunto là dove più fossero salvaguardati e rispettati i principi artistici.

FRANCESCO PASINETTI

Da « *L'Ambrosiano* » - Milano, 4 marzo.